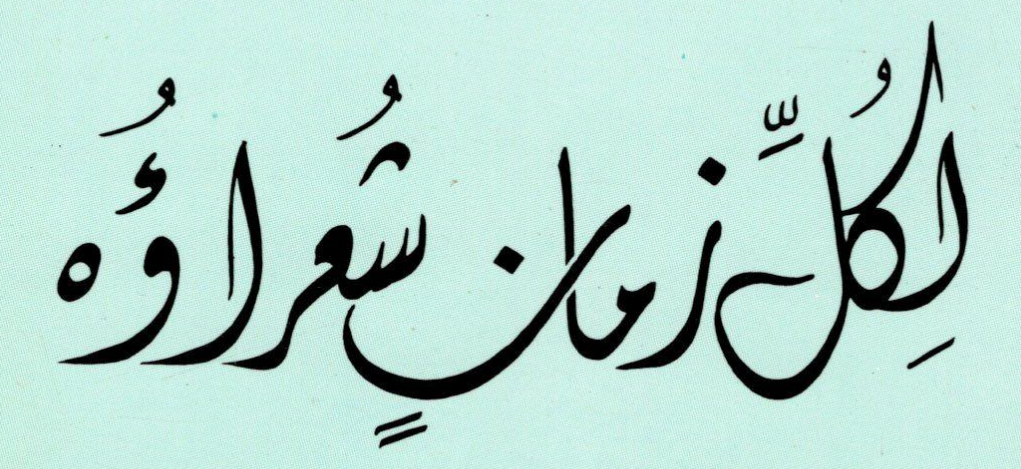


تأليف

د. عبد العزيز شرف

أستاذ الإعلام الإسلامي

دار الجيل

بيروت



لِكُلِّ زمانٍ شُعَراؤُه







تأليف

د. عبد العزيز شرف

أستاذ الإعلام الإسلامي

دار الجيل

بيروت

الطبعة الأولى
١٤١٤هـ - ١٩٩٣م

الاهداء..

إلى رائد الأدب الحديث

د. محمد عبد المنعم خفاجي

فكراً ومنهجاً

استهلال

حوار مع المؤلف(*)

● بماذا تفسر انفصال الصفحات الأدبية والثقافية في الصحف والمجلات عن التيار الحقيقي للأدب والثقافة في الشارع العربي؟

● نقول في نظرية الإعلام، إن عملية الارسال والاستقبال يتحكم فيها إلى حد كبير «حارس البوابة، أو الحاجب الإعلامي» إذ تصل المادة الإعلامية إلى الجمهور في رحلتها الطويلة عبر نقاد أو «بوابات» يتم فيها اتخاذ قرارات بشأن ما يدخل وما يخرج، وكلما طالت مراحل رحلة الأخبار أو المادة الأدبية أو الثقافية في الصحف والمجلات مثلاً، ازدادت المواقع التي يصبح فيها من سلطة فرد أو عدة أفراد تقرير ما إذا كانت الرسالة ستنقل بنفس الشكل أو بعد ادخال بعض التعديلات عليها، وقياساً على ذلك نستطيع أن نقول إن ما يلاحظ من ظاهرة «الانفصال» هذه، يرجع إلى «حراس البوابات» في الصحف والمجلات العربية، إذ تتحكم في بعضهم مدارس أدبية أو نقدية بعينها، تجعلهم يغفلون المدارس الأخرى، وهذا يؤدي إلى «حجب» جوانب من «التيار السائد» في الشارع الثقافي والأدبي كما تقول.. إن الصفحات الأدبية، شأنها شأن الصحف ككل ـ مؤسسات ضخمة تتحمل مسئولية التعبير عن واقع الحركة الأدبية في بلادها اعلاماً، ونقداً، وتقويماً، إذ في الأدب بالذات ـ لا بد من الرأي والرأي الآخر بل والرأي الثالث أيضاً! فالرأي الواحد في الأدب لا يكفي بحال من الأحوال.

(*) نشرت صحيفة القبس الكويتية هذا الحوار مع المؤلف عام ١٩٨٩.

• ولماذا يحجم كبار النقاد عن تبني التجارب الشعرية والروائية الجديدة.. كما كان يحدث في الاربعينات حتى الستينات؟

• إن تقديم أو تبني تجربة شعرية أو روائية جديدة على نطاق جماهيري واسع - من خلال الصحف اليومية مثلاً - يحتاج إلى مساحات أكبر في الصحف. إذ لا يكفي تبني التجربة الفنية نقدياً، بل لا بد من تقديم نماذج ابداعية منها! وأعتقد أن هذه مسئولية المجلات الأدبية المتخصصة التي يجب أن يحتل فيها كبار النقاد مكان الصدارة لتبني التجارب الشعرية والروائية الجديدة، بل ورفضها إذا كان ذلك من صالح الفن.. المهم في النقد هو التبرير، وليس اطلاق الأحكام دون حيثيات.

• كيف نستطيع بعد أن أصبح الأدب العربي أدباً عالمياً - بفوز «نجيب محفوظ» بجائزة نوبل - أن ننقي حياتنا الثقافية من شوائب عصر الانفتاح التي سلبت الأدب العربي عمقه وجوهره؟

• لا بد أن يعود للنقد الأدبي الصدارة في وسائل الإعلام - فالنقد هو الحارس القوي للأدب الرفيع تجاه ما يسمى بثقافة المعلبات أو الثقافة المصنعة، التي ترتبط بعصر الانفتاح فحسب، وإنما تفيد من التقدم التكنولوجي في الطباعة والتسجيل، وتحقيق منافذ غير طبيعية لإفساد ذوق الجماهير.

• إن الارتفاع بالذوق الأدبي لدى الجماهير مسئولية الأدباء.. وهي مسئولية تتحمل وزرها وسائل التوصيل..

• والحفاظ على هذا الذوق مسئولية النقاد الذين يجب ألا تأخذهم رحمة ولا شفقة بمن يفسد أذواق الناس.

• باعتبارك أحد شعراء الرومانسية القلائل في عصرنا الراهن.. كيف نعيد تشكيل الحلم في وجدان الأجيال ورديأ ووثاباً؟

• كي يعاد تشكيل الحلم هناك شقان: أن يتشكل في مفردات الواقع وينعكس ذلك الواقع بدوره في خلايا الشاعر ومخيلته، ويتقبل المتلقي كلا الطرحين

من الواقع والشاعر الذي يشف عن الواقع. نحن نكتب الرومانسية لإيماننا أن الشعر بطبيعته رومانسي لا من حيث أنه قصصي روائي لكنه من حيث أنه اصدار عن الحرية من أجل الحرية ولذلك فهو لا يعمد إلى برهان منصف دلالي جامد بل إن اداته البرهان المفكك غير الوثيق الذي انتج البحيرة عند لامارتين وبحيرة جوتييه البلاستيكية وقبرة شلي واعراف الهمشري. إن عدداً من شعرائنا المرموقين رومانسيون بالعفو دون العمد نتيجة للتجويد الممعن لاعمالهم والانصراف عن السطح إلى الاغوار البعيدة[1].

● ما رأيك في تيارات الشعر الرمزي الواقعي وشعر النثر؟

● كان الشعر الرمزي ضعيفاً عندما اشتد تيار الطبيعية وعم القصة وحولها إلى نقل كربوني حرفي من الواقع كما وجدناها عند زولا.. هناك كانت ضرورة للرمزية في بعض الأوساط وهي قد اعتمدت على موسيقى الكلمات ومن هنا تأتي ناحيتها المقبولة المواتية للفن الشعري ويرتاح بسبب انتشارها في أوساط الشعراء العرب ولاسيما الشبان منهم إلى هذه الخاصة.. لكن التيار الواقعي في جانبه النقدي لا غبار عليه إذا ادخل الجمال والامتاع على اعماله؛ لكن أن يتجرد لما هو أسود وحالك فذلك يبعده عن الفنية إلى مجرد افتراض السوء والشر وتغليب الحاقد على المعالم الفنية. والواقعية بجانبيها الاشتراكي والمركسي تركب الغلو والشطط فليس التفسير المادي بمنطبق على كل الأبنية والأحداث والوجود فهناك تجارب أدبية لا يدخل في أسبابها المال وحالة التفشي الاقتصادية أو تكون هذه الاعمال منقطعة للإيمان الصرف والزهد في حطام الدنيا لأسباب من تقوى الله وطمعاً في حبه.

وقصيدة النثر هي استطراد غربي للتملص من رقابة بحورهم الشعرية لتمثيل خصائص النفس. غير أن هذه القصيدة تعترف باستثمارها أدوات قد

(١) في هذا الكتاب نماذج للشعراء المعاصرين تؤكد هذا المعنى.

تنفطع للنثر دون الشعر وحده أو تشترك معه كالمجاز والاستعارة والتشبيه وهي تخسر بصفة اساسية موسيقى الشعر من حيث نظام تتالي القوافي والمتحركات.

التعادلية وعودة ابوللو:
المذاهب الفكرية والفنية
إلى متى نستوردها من الخارج؟(*)

إن أهم حدث ثقافي خلال الأيام الماضية ـ في تقديرنا على الأقل هو اعلان عودة جماعة ابوللو لتقوم بدورها في دفع التطور الشعري والفني خطوات إلى الأمام، بمناسبة الاحتفال بمرور ربع قرن على وفاة الشاعر المجدد أحمد زكي أبو شادي.. ولقد طرح هذا الحدث تساؤلاً هاماً حول «عودة الرومانسية» والمذهب الفكري والفني لجماعة ابوللو في مرحلتها الجديدة.

وأتيح لي كواحد من مؤسسي ابوللو الجديدة أن اطرح على الدكتور مختار الوكيل والدكتور خفاجي هذا السؤال: ـ لماذا الرومانسية؟ وإلى متى نستورد المذاهب الفكرية والفنية من الخارج؟ وكانت اجابتهما كعهدنا بهما: نريد مدرسة مصرية عربية إنسانية، وإننا لا نريد من وراء عودة ابوللو عودة للرومانيسية، ولكننا نريد أن نرسي في حياتنا الفكرية والثقافية دعائم مذهب مصري عربي إنساني.

وقولنا بأصالة التعادلية يرجع إلى أنها نبتت من جوهر الإسلام الذي يقوم على الملاءمة بين الدين والدنيا، فلا تطغى الدنيا على الدين ولا يطغى الدين على الدنيا.. ولذلك كنا على اتفاق تام في أن «التعادلية» هي خير مذهب يعبر عن اتجاهات ابوللو الجديدة، لأنها المذهب الذي يمكن أن يعبر عن

(*) الأهرام ـ ١٢/٥/١٩٨٠.

تحديات المستقبل ومتغيرات الواقع المعاصر، كما أن «التعادلية» هي المذهب الذي يحقق «التواصل» بين الجمهور وبين الإبداع الفني، كما أنها ثمرة تطور اجتماعي عام، وقد أراد بها رائدها توفيق الحكيم أن تكون ثورة داخل الثورة، ونحن في ابوللو الجديدة نريدها كذلك ثورة على الكلاسيكية وثورة على الرومانسية، وثورة على المذاهب الأخرى من حولها.

ذلك أن جوهر التعادلية ـ كما يقول الحكيم رائدنا بوجه عام ـ وفي ابوللو الجديدة بوجه خاص، إن الواحد الصحيح = صفراً وإن الحياة الإيجابية تبدأ من العدد «اثنين» وإن كل حركة يجب أن تقابلها حركة وتعادلها وإن كل قوة يجب أن تقابلها وتعادلها قوة.

وفي تقديرنا أننا حينما نتخذ من «التعادلية» مذهباً فكرياً وفنياً فإنها تكون على وفاق مع خصائصه الاجتماعية والسياسية، ومع التيارات الفلسفية المعاصرة التي تمهد لتمجيد المستقبل. بل إن التعادلية هي التي تتيح لنا من بين هذه المذاهب أن نواجه «صدمة المستقبل» لأن التعادلية تجيب عن التساؤلات التي تسود عالم اليوم حول المصير والإعداد للغد المقبل، كما أنها تدفع إنسان العصر إلى ارتياد سبل جديدة في مجالات الفكر والفن والحياة.

«التعادلية» إذن تفسر الحياة الإيجابية بأنها ضرورة وجود جملة قوى تتقابل وتتوازن في الكون. تلك هى التعادلية كما يعلمنا إياها رائدها الفكري في «فلسفة الحركة المقاومة للجمود أي الحياة» وهي في تقديري، كواحد من اعضاء ابوللو الجديدة، المذهب الأمثل الذي يواجه افلاس المذاهب الأخرى في الفن والأدب، وأن التعادلية عندنا هي الكيان الفكري لكي تصبح ابوللو الجديدة مدرسة ذات قواعد متميزة، في ظروف تختلف عن نشأة المذاهب الأخرى، التي نشأت في عصور اتسمت بالزلزلة القيمية، كما حدث مع الرومانسية التي ارتبطت كذلك بالتبادل في الطبقات الاجتماعية في أوروبا القرن الثامن عشر بخاصة. ذلك أن التعادلية ترتبط اليوم بأسباب عديدة: منها ما هو عام، ومنها ما هو ناشئ عن الأوضاع التي تعيش في ظلها المجتمعات المختلفة...

ولعل أهم الأسباب العامة وانفذها فعلاً هو ذلك التغيير المتسارع في جميع أنماط الحياة والفكر، الأمر الذي يوحي بدوره بافكار جديدة في علاقة الأدب بالمجتمع وبالمستقبل، لاسيما وأن «التعادلية - كما يقول الحكيم - هي مقاومة الابتلاعية»، ذلك أن كل قوة تتضخم تريد ابتلاع غيرها.

الرأسمالية تريد ابتلاع العمل.. الاستعمار يريد ابتلاع الشعوب، الطبقة القوية تريد ابتلاع الأمة كلها.. الغرب يريد ابتلاع الشرق. التعادلية هي المقاومة، هي حركة المقاومة ضد الرجحان أي الطغيان. التعادلية هي الفلسفة المقاومة للابتلاعية. التعادلية هي الحركة المقابلة المقاومة، لأنه لا بد من الحركة المقابلة المقاومة دائماً للوصول إلى التوازن... والتوازن ليس الوقوف أو السكوت.. بل هو الحركة الداخلية لاستمرار المقاومة.. كذلك تفعل الأرض بحركتها ولو كفت الأرض لحظة عن الحركة والدوران لفقدت توازنها مع الشمس فتجذب وتبتلع.. لا بد لاستمرار التوازن من استمرار الحركة. كذلك التوازن أو التعادل بين الدول والشعوب ليس معناه الوقوف، بل الحركة الدائمة داخل كل دولة أو شعب لتنمية القوة وتجديد النشاط، فإذا توقفت ابتلعت.. جوهر التعادلية إذن الحركة المقاومة والصراع المستمر من أجل مقاومة الابتلاع.

وفي تقديرنا أن حرب اكتوبر قد جاءت تجسيداً لهذا المفهوم على الصعيدين العربي والإنساني وأنها بذلك جاءت تأكيداً لعوامل ازدهار التعادلية في الفكر والفن والحياة، شأن حرب اكتوبر مع التعادلية شأن الثورة الفرنسية مع الأدب الرومانسي. وشأن ثورة ١٩١٩ مع الأدب الرومانسي المصري الذي جاءت ابوللو في مرحلتها الأولى تجسيداً له.

وفي تقديرنا أن حرب اكتوبر قد دقت ناقوس «التعادلية» في مواجهة صدمة المستقبل، وأنها بالفعل قامت بدور لا يقل عن دور الثورة الفرنسية بالقياس إلى الرومانسية، وما تمثله من «فجر لعهد جديد».

فالتعادلية - كما يقول رائدها الحكيم - تجعلنا نعادل وجودنا، كما فعلت ارضنا أزاء الشمس، وتجعلنا نوازن أنفسنا تجاه القوى المواجهة لكي لا تبتلعنا في جوفها، ونصبح لها وقوداً وطعاماً. إن التعادلية هي فلسفة الحركة المقاومة دائماً. بين الماضي والمستقبل، بين الاصالة والمعاصرة بين «الأمسية» و«المستقبلية - إن جاز هذاالتعبير - فأي ناقد - كما يقول اميل ستاريجر - يهدف إلى تكوين حكم يعتد به، أكثر من حكم الإنسان العادي ذي الموهبة، عليه أن يحاول رؤية الإيقاع بوضوح بوصفه تعديلاً ذاتياً للزمن، والمعنى الداخلي. وسيلقي في هذه المهمة عوناً من تأملات الشاعر في موضوع الزمن.. لقد رآه جوته مثلاً طبقاً لفهمه - بوصفه لحظة حاضرة يظل الماضي فيها معنا، ويظل المستقبل حياً بالفعل. «وإذن فالماضي مستمر والمستقبل حي مسبقاً والحاضر هو الأبد».

مجلس التعاون العربي..
والعهد الثاني لسوق الفسطاط(*)

هل يمكن أن نقول: إن عام ١٩٨٩ عام عربي؟! إن اعلان مجلس التعاون العربي بين مصر والأردن والعراق واليمن الشمالية يؤكد هذا المعنى، إذ يفتح ابوابه لكل دولة عربية ويحقق التكامل في الصناعة والزراعة والنقل والتعليم والسياحة والثقافة والبحث العلمي والتكنولوجيا والشئون الاجتماعية والصحية والسياحية وتنظيم العمل والتنقل والاقامة، كما يهدف إلى تشجيع الاستثمارات والمشروعات المشتركة والتعاون الاقتصادي في إطار السعي إلى قيام سوق مشتركة بين الدول الأعضاء وصولاً إلى السوق العربية المشتركة والوحدة الاقتصادية العربية.

وفكرة السوق بمعنييها الاقتصادي والثقافي فكرة عربية أصيلة، ولها أثر ملحوظ في التاريخ العربي العام، ومن يرجع إلى الألوسي في كتابه «بلوغ الأرب في معرفة احوال العرب» يجد أن الأسواق عند العرب لم تكن مراكز للمبادلات التجارية فحسب، ولكنها كانت معرضاً للبضائع الفكرية والأدبية إلى جانب أنها معرض للبضائع المادية أو التجارية، وفي الأسواق كانت تفض المنازعات القبلية، ويحدث التعارف بين الناس، وفيها كان يأتي من كل قبيلة شاعر ليعرض شعره على الناس ويحتكم فيه إلى المحكمين في نقد الشعر، وفيها كان الخطباء يتوافدون ليخطبوا الناس في مختلف الشئون، ومنهم «قس

(*) الأهرام في ١٩٨٩/٢/١٩.

ابن ساعدة الأيادي» الذي كان يخطب الناس في الأمور الكونية ويدعوهم إلى التأمل في الموت وما بعد الموت.

ومن هذه الأسواق: سوق دومة الجندل، وسوق المشقر، وسوق هجر، واشهرها سوق عكاظ المعرض العربي في الجاهلية، والذي اصبح مجمعاً أدبياً لغوياً لـه محكمون تضرب عليهم القباب فيعرض شعراء كل قبيلة عليهم شعرهم وأدبهم، وما استجادوه فهو الجيد وما يهرجوه فهو الزائف، وحول هذه القباب الرواة والشعراء من عامة الاقطار العربية، فما ينطق الحكم برأيه حتى يتناقل أولئك الرواة القصيدة الفائزة، فتسير في أغوار الجزيرة وانجادها وتلهج بها الألسن في البوادي والحواضر، ويحمل إلى هذه السوق التهامي والحجازي والنجدي والعراقي، واليماني، كل الفاظ حيه، فلا تزال عكاظ بهذه اللهجات نخلاً واصطفاء حتى يتبقى الأنسب الأرشق، ويطرح المجلو الثقيل.

ويذكر لنا د. شوقي ضيف أن من الشعراء النابهين من كان يقوم في هذه السوق مقام القاضي الذي لا تدفع حكومته، ففي أخبار النابغة الذبياني أن الشعراء الناشئين كانوا يحتكمون فيها إليه، فمن نوه به طارت شهرته في الافاق، وكان في أثناء ذلك يبدي بعض الملاحظات على معاني الشعراء وأساليبهم، ويقال إنه فضل الأعشى على حسان بن ثابت، وفضل الخنساء على بنات جنسها، وثار حسان عليه، وقال له: أنا والله أشعر منك ومنها، فقال له النابغة حيث تقول: ماذا؟ قال: حيث أقول:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى   واسيافنا يقطرن من نجدة دما
ولدنا بني العنقاء وابني محرق   فاكرم بنا خالا واكرم بنا ابنما

فقال له النابغة: «إنك لشاعر لولا أنك قللت عدد جفانك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك، وفي رواية أخرى: فقال له: إنك قلت: الجفنات.. فقللت العدد، ولو قلت: الجفان لكان اكثر، وقلت: يلمعن في الضحى، ولو قلت يبرقن بالدجى لكان ابلغ في المديح لأن الضيف بالليل أكثر طروقاً، وقلت:

يقطرن من نجدة دما، فدللت على قلة القتل: ولو قلت: يجرين.. لكان اكثر، لانصباب الدم، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك».

وبعد الإسلام، سكنت العرب الامصار، وكثرت فيها الأسواق الدائمة، وقامت سوق المربد في البصرة وسوق الكناسة في الكوفة مقام سوق عكاظ في الجاهلية، بل لقد تحولتا إلى ما يشبه مسرحين كبيرين، يغدو عليهما شعراء البلدتين ومن يفد عليهما من البادية، لينشدوا الناس خير ما كتبوه من اشعار. وتتعدد حلقات هذه السوق ويتوسطها الشعراء والرجاز ويؤمها الاشراف وسائر الناس، وكانت تموج باعلام اللغة والأدب والشعر والنحو معهم محابرهم ودفاترهم يكتبون من فصحاء الاعراب، لجرير والفرزدق حلقة وللراعي النميري وذي الرمة حلقات.. وكان لكل من الشعراء رواة ينقلون له ما قاله خصمه وينشرون في الناس جواب شاعرهم عليه.

هذه شوارد استدعاها نبأ قيام مجلس التعاون العربي، وما يوحي به من فهم علمي للعروبة، وما تقتضيه من تعاون اقتصادي وثقافي، تدفعنا إليه وحدة القلوب، والبيئة والتاريخ، وهو ينبع من «قومية تصادق من صادقها وتعادي من عاداها، وتهدف إلى أن تعين وتعان، وهي قومية واقعية، ترى التكتل بعض حاجات هذا الزمان وأن الشياه إذا تفرقت فما أسرع ما تأكلها الذئاب، على حد تعبير أحمد زكي رحمه الله.

وتعود بنا الشوارد إلى السوق العربية المشتركة، التي تعود بدورها إلى أسواق الأدب والشعر في إطار مجلس التعاون العربي، فنجد في العراق سوق «المربد» وفي الأردن «جرش» ـ وتلمح في اليمن سوقاً للشعر والأدب وفي مصر سوق «الفسطاط» التي قامت بمبادرة شعبية من رابطة الأدب الحديث. ونراها اليوم ألزم، بعد أن شهدت مصر العديد من المهرجانات الشعرية في فترات متعاقبة، وهي التي قدمت للعالم العربي شعراء كباراً تواترت قصائدهم وأبياتهم في اغراض الشعر كافة، من المحيط إلى الخليج.

وأراني اليوم بعد اعلان مجلس التعاون العربي، اقترح على وزير الثقافة

الفنان فاروق حسني ورئيس هيئة الكتاب الأديب الناقد الدكتور سمير سرحان: تبني فكرة «سوق الفسطاط» ليكلل ندوات الشعر والفكر التي اقترن بها معرض الكتاب بنجاح في السنوات السالفة. حتى تصبح لمصر «الفسطاط» كما أن للعراق «المربد»، وللأردن «جرش».

وكاتب هذه السطور وزملاؤه في رابطة الأدب الحديث وابوللو الجديدة وسوق الفسطاط، يرون في تبني هذه السوق، دعماً لدور الثقافة في التكامل العربي، لما للفسطاط من مجد عريق، إذ كانت أول عاصمة إسلامية لمصر، تواكب عليها الشعراء والعلماء والأئمة.

واسم «الفسطاط» احق بأن يكون شعاراً ورواية للتجمع العربي شعرياً وأدبياً في كل عام، في مناسبة معرض القاهرة الدولي للكتاب، ويقترن الفسطاط بحلقة نقدية تعقب مدرسة الديوان وبيان ابوللو لترسم الدور الابتكاري القيادي للعقل العربي تنظيرياً وعملياً.

على هامش المربد الثامن:

بل حضر الشعر والشعراء!![*]

من أهم الدراسات التي قرأتها مؤخراً، دراسة كتبها بيتر ماينك «Peter Meinke» الشاعر وأستاذ الأدب في كلية اكرد في بترسبورج بفلوريدا، عن «العودة إلى الشكل في الشعر الأميركي»، حيث واجه شواهد متزايدة تشير إلى تحول الشعر الأمريكي من الشعر الحر إلى الاشكال التقليدية.

تصادف أن قرأت هذه الدراسة التي ترجمها الأديب عبد الوهاب الوكيل: في مجلة «الثقافة الأجنبية» التي تصدر في بغداد، قبيل سفري بيومين للمشاركة في مهرجان المربد الشعري الثامن، وقد الحت علينا من جديد الأفكار التي وردت في هذه الدراسة حيث قلنا مثلها في دفاعنا عن الشعر، فهل يعود الشعر العربي إلى مقوماته الأصيلة وإلى وادي عبقر الواحد؟!

ونبدأ من المبتدأ، مع الأديب «ماينك» لنتعرف على العودة إلى الشكل في الشعر الأمريكي، وننتهي بالخبر في عودة الشعر العربي إلى جوهره في مهرجان المربد الشعري.

يوضح الاستاذ «ماينك» كيف بدأ العديد من الشعراء الشباب في الخمسينات والستينات من هذا القرن ينبذون الأشكال التقليدية في الشعر من

(*) الأهرام في ١٩٨٧/١٢/٢٧، ص ١٢.

وزن وقافية وبناء شكلي باعتبارها ممارسات بالية ومستنفدة وعديمة الحياة. ولقد استهجن شعراء «البيتنك Beatink» (إشارة إلى حركة جيل «البيت Beat» الوجودي في الخمسينات) صناعة القصيدة زاعمين أن إعادة كتابة القصيدة تفقدها عفويتها وتضع قناعاً بين الشاعر والقارئ، وحتى في مطلع هذا القرن أبدى رواد الحركة الحديثة في الشعر كما يمثلهم «ازرا باوند»، تفضيلهم للشعر الحر والأبيات المتفاوتة، غير المقفاة التي تحاكي في عفويتها لغة الكلام.

ويؤكد صاحب الدراسة التي نعرض لها هنا، بأنه «أحس في نهاية السبعينات باتجاه معاكس للتيار الذي كان يتسم بالانفلات والتفكك والعفوية».

وازداد اقبال الشعراء الأمريكيين يوماً بعد يوم على الأشكال التقليدية حتى أصبح مألوفاً اليوم أن نجد بين ثنايا المجلات الرصينة التي تعنى بنشر الشعر، ومجلات الرواد الصغيرة، قصائد من نوع «السونيت» Sonnet والسيستينة Sestina والفيلانل Villanollea والبالاد Ballad وقصائد الشعر المرسل ذات الدوبيت المقفى، ولم تعد القصيدة (المصنوعة جيداً)، موضع شك بل أخذت تكتسب احتراماً، وزاد مريدوها في عالم الأدب الأمريكي المترامي الاطراف ـ من مدرسة نيويورك ومن جماعة لوس انجلوس ومن السرياليين.

ويرى الأستاذ «ماينك» أن هذا التغير في الاتجاه، يمثل تطوراً بارزاً للشعر الأمريكي في السنوات الخمس الماضية، وتذهب مثله نفس المذهب بالقياس إلى الشعر العربي في الزمن نفسه، حيث تبوأت القصيدة العربية بشكلها الفني مكانها من جديد عند جمهور الشعر، الذي أدرك ـ رغم اتساع الدائرة النقدية حول الحداثة ـ أن لعبقر وادياً واحداً، ظهر في مهرجان المربد، حيث تمثل أمام اعيننا حاضر الشعر العربي والتفكير في مستقبله وكيف غاب المثل الأعلى في الشعر.

وطاف بالذهن ما قلته من قبل من أن التيار الأصيل الممثل لحقيقة الشعر العربي المعاصر، في قدرته على التجديد والتمثل والإضافة، وتحقيق

الاتصال دون انقطاع، لا يزال هو التيار الذي يسود الساحة الشعرية، ويقود المسيرة في اتجاه المستقبل.

وبالنظر إلى دراسة الشعر الأمريكي، والشعر العربي المعاصر، يظهر الفارق بين الموجتين التعبيريتين أو الموجتين الشعريتين بتوقيت محسوب، فيما رصد أخيراً من اخفاق آخر موجة من موجات «الحداثة» وتكسرها امام انتفاضات التيار الأصيل، الذي اعتدل به على الفور، ما كان قد اعوج من لغة واستقام وتهشم من عروض، ليتعانق مع مظاهر ما حولنا من بيئة مائية، يمثلها «دجلة» و «وادي النيل» بضفتيها الجميلتين، وبلابل كامنة في جنح الليل.

وإذا كنا قد قلنا ذلك، فإن الباحث الأمريكي، يقول «إن الشعراء الأمريكيين يدركون اليوم، مرة ثانية، أن الشكل قد يكون صفة اغناء وتحرير حقاً في شعرهم» ذلك أن «الشكل يحرر الشعراء، أو يستطيع أن يحررهم، لأنه يتجه بعقولهم صوب تشكيلات صورية جديدة، ومجموعات من الكلمات جديدة يقتضيها الشكل نفسه، فالشاعر الذي يكتب الشعر الحر يعتمد كلياً على رسائله الخاصة، وليس لأغلب الشعراء أفكار جديدة تفي بحاجتهم ولا ايقاعات جديدة أو صور شعرية جديدة عندما يكونون معتمدين على أنفسهم كلياً، إذ لم يعرف عن الشعراء، بصورة عامة، أن لهم أفكاراً، تلك هي بضاعة الفلاسفة. إن ما يجيده الشعراء على أفضل وجه هو العودة، مرة بعد مرة، إلى دراما الإنسان الأساسية في الحب والخوف والبغضاء والمسئولية والعزلة والمجتمع، فهم يريدون أن «يصنعوه جديداً» كما عبر عنه «ازرا باوند»، أن يدعوا قصائدهم تتحدث لازمانهم والازمان القادمة ويكتشفوا بأن الشعر الملتزم بالشكل يمد اطيافهم بهيكل عظمي يفتقر إليه عادة الشعر الحر، وقد قارنه «ريتشارد ولبر Richard Wilbur، وهو من صفوة الشعراء الأمريكيين واكثرهم التزاماً بالشكل الشعري، بالجني داخل القمقم.

ويأتي الكاتب الأمريكي بنماذج من الشعر الذي يكتبه المعاصرون في الشكل التقليدي وحظي بالجوائز ورضا الجمهور، ويؤكد أن «الشعر التقليدي»،

كما يكتبه الشعراء الجيدون، يأتي بإحساس بالتقاليد الشعرية، وبالتاريخ وبإمكانات اللغة الثرية، ثم إن هناك قدراً من التواضع في اختيار الأسلوب التقليدي في الكتابة، إذ يشعر المرء بالقصائد العظيمة التي سبقتها، وهو إحساس يفيد الروح ويفيد القصيدة نفسها.

ويشير إلى موجتين رئيسيتين في الشعر الأمريكي في القرن العشرين، الأولى هي موجة «الحداثة» والتي بدأت مع ت. س. اليوت في العشرينات. أما الموجة الثانية التي تتمثل بـ«الرومانسية الجديدة» فهي أساساً شعر «البيتنيك» الحر والشعراء الاعترافيين الذين ساروا على خطى وليم كارلوس وليامز في الخمسينات. وفي نهاية السبعينات أحس الكاتب بالتيار يعود أدراجه نحو خط من الكتابة أكثر تقليدية، ولكنه يحتفظ داخل أشكاله على هذه الموضوعات الجديدة والصيغ الاعترافية الأكثر تعبيراً عن الذات مما الفناه في السنوات الخمس والعشرين الماضية، ولذلك نعتقد مع «بيتر ماينك» أن الشعر لا بد أن يعود دائماً إلى مصدره.

وهذا ما لمسناه بأنفسنا في مهرجان المربد الشعري الثامن، حيث العودة إلى النبع، ومقاومة الغزو الفكري، وحيث يمكن القول مع بعض الدارسين «إن افضل مفتاح لفهم شخصية أمة ما يكمن في شعرها حيث يعكس هذا الشعر ما ادخرته من تجارب» وحيث تمثل كتابة الشعر نفسها، «قوة حضارية عظيمة».

ورداً على الذين قالوا: إن الشعر قد غاب في هذا المهرجان، نقدم لهم هذه الدراسة التي تثبت أن النموذج المحتذى من شعراء الحداثة العرب قد انهار، وأن الشعر الأصيل هو الذي يسود العالم اليوم، وأن شعراء المربد الثامن قد اثبتوا ذلك حيث إن كل القصائد التي القيت في حفل الافتتاح وفي الختام ـ يوم الشهيد ـ كانت كلها قصائد عمودية من الطراز الرفيع بحيث يمكن القول إن في العالم العربي اليوم شعراء كباراً من الذين اثبتوا حضور الشعر والشعراء في المربد الثامن.

عيد سعيد.. أيها الشعراء!(*)

ـ كل عام وانتم بخير.. ـ وانتم بالصحة والسلامة...

في تحية العيد وجوابها، يرى الأستاذ العقاد رحمه الله، أن بديهة الجماهير قد جمعت كل ما تتخلق به السعادة بين الجماهير.. فمن كان في خير وفي صحة، وفي سلامة.. فهو في عيد سعيد.. يقول: «قد توجد السلامة ولا صحة، فلا سعادة.. وقد توجد الصحة ولا سلامة، فلا سعادة!! وقد توجد الصحة والسلامة معاً ولا خير، فلا سعادة.. إنما السعادة في اجتماعها كلها معاً وعلى رأسها الخير حسبما يفهمه كل طالب من طلابه فما هو خير لهذا الإنسان قد يمتنع به خير إنسان آخر، ولكنه مع ذلك مطلب لبعض الناس».

وقد سئل بعض الكتاب الإنجليز عن ماهية السعادة، فأجابوا مختلفين، واستشهد كل كاتب بحكمة من الحكم المأثورة، منها مثلاً استشهاد « بريسكي» بقول «أرسطو»: «إن أحداً لا يمدح السعادة كما يمدح العدل مثلاً، ولكننا ندعوها نعمة لأننا نراها شيئاً أرفع واقدس من هذه الأشياء التي نمدحها»، ثم قال بريسكي: إن السعادة شيء بين الرضى والنشوة أو ما يسميه المتصوفة حالة الوجد والتجلي.

وهو رأي يقترب في مضمونه من اجابة الاستاذ أنيس منصور، التي

(*) الأهرام والاهرام الدولي في ١٩٨٩/٥/٧.

يوجزها في عنوان كتابه الجديد: «أنتم الناس أيها الشعراء».. والذي يصدره بقول شوقي:

جاذبتني ثوبي العصي وقالت: أنتم الناس أيها الشعراء!
فاتقوا الله في قلوب العذارى فالعذارى قلوبهن هواء!

فالشعراء هم اسعد الناس في نظر أنيس منصور، رغم ما يعانون في حياتهم، وهو لذلك يذكر قول الناقد الفرنسي داسبريو ١٦٦٣ - ١٧١١،

- يا صاحب الجلالة اقدم لك رجلاً سوف يهبك الخلود، ولكن أرجو أن تعطيه رغيفاً حتى يتمكن من أداء هذه المهمة!

ويسأل الملك: ولماذا لم يعطهم الله بعض المال حتى لا يمدوا أيديهم إلى الملوك؟ فيقال له: هذا هو مصدر تعاستهم.. والتعاسة هي أحد ينابيع الشعر.. فإن لم يجدوا التعاسة عند غيرهم، ابتدعوها لأنفسهم!!

ويذكرني هذا القول بقصيدة شاعرنا محمد الأسمر رحمه الله التي جاء فيها:

رآني رجال اطرق الرأس مرة
وارفعه أخرى، فقالوا متيم
وما كذبوا في قولهم غير انني
بغير اباطيل الكواعب مغرم
ويا رب ليل في الكنانة بته
اسامر فيه النجم والناس نوم
وظن أُناس أنني نمت نومهم
وكيف ينام الليل غضبان معدم؟!

بهذا المدخل الإنساني يدلف بنا أنيس منصور إلى «دنيا» الشعر والشعراء، ليبسط نظرية في نقد الشعر، تقوم دعائمها على ثقافة عريضة عميقة، وتبشر بتيار نقدي جديد، يجتاز البون الشاسع الذي يفصل بين

الشعراء وجمهور القراء في هذا الزمان، فيصبح حديث الناقد إلى قارئه عن الشعر متمثلاً قول انطونيو إلى كليوباترا، بلغة شكسبير:

ـ تعالى إليّ يا مليكتي، فإنه لا يزال هناك بقية من الرحيق..

إن الناقد هنا يقدم الشاعر كمحب للإنسانية، متمثلاً قول «والت ويتمان»:

ـ «أما وقد مر الشاعر من هنا، فانظروا وتطلعوا في أثره! لم يبق أثر لليأس أو لكراهية البشر أو للمكر أو للعزلة المنكمشة».

ولذلك يحتل الشاعر مكانه الكريم في «دنيا» أنيس منصور، فيناقش فكرة الالهام، والتجربة الادمية في الشعراء، ومشكلة التذوق الفني.. ويذكرنا بقول أمير الشعراء الالماني «هيلدرلن»: القصيدة حديقة تراها مرة واحدة، أو لا معنى لأن تراها.. التذوق هو أن تشعر بها مرة واحدة، والفهم هو أن تلمسها شجرة شجرة.. أي إذا أردت أن تراها فمرة واحدة، وإذا أردت أن تبحث عن معناها فبيتاً بيتاً وكلمة كلمة..

وكذلك ينظر أنيس منصور إلى شعر الشاعر، يواجه الشعر والشاعر معاً من خلال مرحلتين، الأولى هي التي يسميها: «المرحلة التراجعية، أي الرجوع إلى طفولة الشاعر وابويه ومجتمعه وتاريخه لكي نستعين بها على فهم شعره.. وبعد ذلك «المرحلة التقدمية» ـ أي الاقبال على الشعر وتذوقه وفهم أسلوب الشاعر وتحليل معانيه ووضعها في مكانها من حياته ومن الحركة الأدبية المعاصرة والتطلع معها إلى هدف الشاعر من فنه وحياته.. والمرحلة الأخيرة هي المرحلة «التركيبية» ـ أي التي يتم فيها تركيب أو تكوين الصورة النهائية للشاعر والشعر.. وهذه المرحلة هي الصورة التي تقبل عليها «دنيا» أنيس منصور، وتحرص على أن تقدمها للناس في إطاراتها التي اظهرها والتي اخفاها عنا.. يقول:

«وليست مهمة الناقد أن يكون رجل مباحث يفتش الشاعر ويضبطه

متلبساً.. ونحن لا نهاجم الشاعر أو نقتحم عزلته ونتسلل إلى معبده.. وإنما نحن نحاول أيضاً أن نساعده على أن يفهم نفسه.. فالتجربة الشعرية ليست تجربة واعية كلها.. إنها تجربة غرق واستغراق.. تجربة فنـاء مؤقت.. وموت ارادي»..

ذلك أن الشاعر العظيم ـ في دنيا أنيس منصور ـ هو «الإنسان في نفسه وفي لغته وفي بلده وفي الإنسانية أيضاً» و «الإنسان هو الشاعر، وهـو مادة الشعر»، وعلى هذه القاعدة اختارت الاكاديمية السويدية لجائزة نوبل في ٨٧ عاماً ثلاثة عشر شاعراً من بين ٨٥ أديباً.

وفي سنة ١٩٠٦ فاز الشاعر الايطالي كاروتشي بجائزة نوبل، ليس فقط لدراساته العميقة وابحاثه النقدية، ولكن لدوره في تفجير الطاقة الإبداعية في الشعر ولحيوية تدفقه وروعة خصائصه الغنائية التي تمتاز بها روائعه الشعرية. وفي سنة ١٩١٧ فاز الشاعر الإنجليزي «كبلنج» بالجائزة «لقدرته الفائقة على ملاحظة الإنسان، ولاصالة خياله، ورجولة أفكاره، وللموهبة الفذة على الرواية تماماً كأعظم المؤلفين».

وفي تقديرنا أن هذه الخصائص هي نفسها التي يتمتع بها أدب أنيس منصور اجمالاً، وكتابه الجديد « أنتم الناس أيها الشعراء، بصفة خاصة ذلك أن الكتاب قد ايقظ» الشاعر القديم في رؤيا أنيس منصور الإبداعية والذي لم يختلف في اعماله النثرية جميعاً، إذ نجد وراءها هذا الشاعر، الذي لا يعرف العداوة، لأنه يؤمن بعودة «الإنسان إنساناً» ولا يزال هناك أمل في أن يظل الحب مقاوماً لكل الشرور وكل اعداء الحياة والجهال والأمل والسعادة»، بل أنني استخدم أسلوب القصر حينما يسألني السائلون عن أسلوب أنيس منصور، فأقول: «إنما أنيس شاعر».. واوجه إليه قصيدتي «دنيا» التي تتخلل هذا المقال.

انما العقاد شاعر(*)

و«إنما» هنا كما يقول أهل البلاغـة تفيد «القصر» أي تخصيص شيء بشيء، على نحو ما جاء في عنوان هذا المقال: إنما العقاد شاعر، وإنما الشاعر العقاد. والمقصور عليه هو المتأخر في الكلام. ولا يجوز تقديمه منعاً للبس..

وكإنما أراد استاذنا د. عبد الحميد يونس رحمه الله باستخدام القصر في قوله: «إنما العقاد شاعر» أن يحسم الخلاف بين أبناء الجيل الثاني بعد المجددين الرواد حول العقاد الأديب: أهو كاتب اقتحم مجال الشعر اقتحامـاً، أم هو شاعر اضاء بوميض شاعريته ما يصدر عنه من فصول؟!

كانت الأغلبية ـ كما يقول ـ في صف الرأي الأول تضيفه إلى الناثرين ولا تكاد تضمه إلى الشعراء. وكان د. يونس ونحن معه ـ من أصحاب الرأي الثاني الذي يدرك مدى الشاعرية في تعبير العقاد الأدبي..

وليس العقاد اليوم في حاجة إلى دفاع، ولكننا نؤكد هذا الـرأي من جديد في ذكرى ميلاد العقاد في يونيو ١٩٨٩ وهي ذكرى ميلاده المئوية هذا العام، وحسبنا أن نعرض هذا الرأي بعد أن غاب عنا شخص العقاد، كما لحق بـه د. يونس، وبقيت اثاره تحتفظ ببواعث الشعـر ومضامينـه في الصـورة والموسيقى.

والعقـاد نفسه، هـو الذي شغـل الناس ـ كـما يقول الاستـاذ أنيس

(*) الأهرام والأهرام الدولي في ١٩٨٩/٦/٢٥.

منصور ـ «بالفلسفة في الأدب.. أو بفلسفته هو عن دواوينه وعن شعره الجديد في المعنى والصورة»».

ويفسر الاستاذ أنيس خلاف الجيل الثاني بعد جيل الرواد، حول شاعرية العقاد، في قوله: «ويلقى الاستاذ العقاد من اهتمام النقاد أقل كثيراً جداً مما يستحقه كشاعر عظيم وناقد عظيم.. وهي مشكلة تقع لكل الموسوعيين من المفكرين».

فالغالب على القراءة والكتابة عند العقاد ـ كما يقول رحمه الله ـ: أنهما تتصلان بمسائل شاملة يجمعها برنامج واضح يحيط بتفصيلاتها وكلها تدور على مسائل الوجود والعقيدة والعظمة الإنسانية والفنون. كتب عن وجود الخير الأكبر، وهو الله خالق كل شيء.. وكتب عن وجود الشر الأكبر وهو ابليس أو الشيطان.

وكان رحمه الله يتمنى أن يؤلف كتاباً عن «الكون» وآخر عن «الإنسان» لأن الكون هو الخلق الأعظم في مجموعته الواسعة الكاملة، ولأن الإنسان هو أشرف المخلوقات التي نعلمها، ولذلك كانت تشغله قبيل رحيله عنا فكرة الكتابين، ليشرح فيهما ما يحسه من معنى وجود المادة ومعنى وجود الفكرة أو الضمير أو الروح.

كتب العقاد عن شعراء كثيرين، عن أبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة والمتنبي وأبي العلاء ودعبل وبشار وابن زيدون وابن حمديس وغيرهم من المشارقة والمغاربة، وكان يأمل في كتابة مطولات عن أدب أبي الطيب وأدب أبي العلاء على التخصيص.. أراد أن يكتب ما يغني عن تفصيل الكتابة في الشاعرين الحكميين وفيمن عداهما من شعراء الأدب الغنائي أو شعراء الرونق والجمال.

والشعر عند العقاد كان «استجابة شرطية» لموهبة اصيلة تفرض نفسها، ولبواعث وجدانية لا ينفس عنها إلا الكلام الذي يساير حركة الشعور في

مسارب النفس، نغماً وايقاعاً. ولقد فسر د. يونس ظاهرة فريدة في شعر العقاد، فحواها أن المسار العاطفي لهذا الشعر يختلف عما عند غيره، بل إنه يناقش ما عند غيره. فالقاعدة أن الشاعر يبدأ مغرقاً في النزعة العاطفية وينتهي بالتأمل الهادئ الرصين الذي تغلب الحكمة عليه.

أما العقاد فبدأ حكيماً متفلسفاً. وأخذت عواطفه تشتعل رويداً رويداً حتى استغرقته في ديوان «اعاصير مغرب» وما تلاه. والسبب في ذلك أن العقاد الذي قال: كنت شيخاً في شبابي، أراد بحوافز الطموح الهائلة التي فطر عليها أن يبدأ من حيث ينتهي غيره. وانتهى في شيخوخته شادياً بالغناء العاطفي، وظل شاعراً كبيراً في الحالين، معبراً بالشعر عن حوافز نفسه مدركاً لما له من قواعد تفرضها ضرورات الإيقاع والنظم، وهو في تجديده يميز بين القواعد والقيود. ذلك أن القواعد لازمة لكل فن وهي لا تمنع شخصية الشاعر أن تستوفي تعبيرها عن ذاتها كما تشاء، ويعلمنا أن التحرر من القواعد فوضى، ولكن التحرر من القيود حرية وابتكار.

ولذلك دعا إلى التجديد قبيل الحرب العالمية الأولى، نقداً وابداعاً فاتسم شعره بالصدق الفني وايثار الصورة الشعرية والعناية بالخيال. يقول من قصيدته «حظ الشعراء»:

اقاموا على متن السحاب فأرضهم بعيـد، وأقطار السماء بعيـد
مجانين تاهوا في الخيال، فودعوا رواحة هذا العيش، وهو رغيد

ويبدو أن خلاصة التجارب كلها في الشعر، شأن خلاصتها في الحب أو كما يقول العقاد: إنك لا تحب حين تختار ولا تختار حين تحب، وأننا مع القضاء والقدر حين نولد وحين نحب وحين نموت.

إن الشعر ـ عند العقاد ـ حقيقة الحقائق ولب اللباب والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول، وهو ترجمان النفس والناقل

الأمين عن لسانها. ولذلك يأبى العقاد أن يحصر الشعر في تعريف محدود، كما أن الحياة لا يمكن أن تحصر في تعريف محدود.

ولذلك يشبه نفس الشاعر العظيم بالصورة الفلكية التي يرصدها الفلكيون لالتقاط أشعة النور من ابعد السموات واظلم الآفاق في نفس صحيحة الإحساس قويته، لا يغيب عنها قريب ولا بعيد ولا ظاهر ولا باطن مما يحيط بها من مشاهد الحس والخيال، وليس يفوتها علم شيء دق أو جل مما توحي به الطبيعة والحياة من الحقائق والأسرار.

ويذهب العقاد إلى أن المسئول الأول عن العيوب التي لحقت بالشعر عدم فهم الشعراء لحقيقته واتخاذهم له ملهاة وتسلية وصنعة واحترافاً. إذ لو فهم الشاعر حقيقة الشعر على أنه من الفنون الجميلة واهتم بدراسة المعاني النفسية لاستطاع أن يحطم قيود التقليد كلها، أو استرسل في حرية القول واستقلال الشخصية إلى غاية ابعد وأسمى، لأن الفهم معين على الاجادة في كل شيء، وإذا كان الفاهم مبتكراً مطبوعاً على القول فذلك أعون لابتكاره وطبعه وتسديد بصيرته بعلمه أو بغير علمه، وربما ضاعت ملكات كثيرة لأنها لا تفقه حدود ما تعمل فيه، ولم تضع ملكة واحدة لأنها تفقه اغراضها وتتبصر مناشئها ونهاياتها.

إن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية وتعليل للحياة في شتى الوانها وشكولها ويستحق من التقويم والتقدير ما تستحقه النفس وتستحقه الحياة. يقول من قصيدته «ضلال الخلود» في «وحي الاربعين»:

كان في الأرض قبل عشرين الفا   من سني الأرض شاعر عبقري
كان لا شك فيه عندي ولا مين   وإن شك جاحد وغبي
ناظم الشعر في الحسان وحيا   قبلة الشمس وهو داع شجي
ليت لي من قصيدة بيت شعر   في ثنايا البلاد يرويه حي

الحكيم.. ونظرية الشعر

يذهب «رينيه ويليك» إلى أن نظرية الأنواع الأدبيـة لا تحتل مكـان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، ويرجع ذلك إلى أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحوّر، وتخلق أنواع أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك.

وقد كتب «اوستن وارن» في كتاب «نـظرية الأدب» بـالاشتراك مـع «ويليك» فصلاً حول الأنواع الأدبية استعرض فيه بعض محاولات التجديد وأيّدها. فالنوع الأدبي له وجود يشبه وجود المؤسسة، ويستطيع المرء أن يعمل من خـلال المؤسسات القـائمة وأن يعـبر عن نفسه من خـلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة، كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورهـا. والانواع الأدبيـة تقاليد استطيقية ـ في الأسلوب والموضوع ـ شكلّت الاعمال الفنية كـلا على انفراد تشكيلاً هاماً. ولقد يلتزم بالانواع الأدبية حتى في غمار النشاط الأدبي في القرن العشرين المتصف بالفوضى.

ومن هنا يمكن القول إن الشعر يحتلّ عند توفيق الحكيم مكانة متميزة بالقياس إلى نظريته الأدبية، وإلى رؤياه الابداعية ومكانة الأنواع الأدبية فيها، فقد حاول الحكيم منذ وقت مبكر تشييد نظرية أدبية، أو نظام من المبادئ أو نظرية قيم تستمد بعض أفكارها من مذهبه في التعادلية، ومن متابعته للاعمال الفنية وللتاريخ الأدبي، على النحو الذي يذكرنا بحديث «اندريه مالرو» عن

المتحف الخالي الذي لا جدران له، والذي يقوم على معرفة وثيقة بالفنون التشكيلية في العالم كله.

وتتلخص نظرية الحكيم في أن الأدب ـ كما يقول ـ هو «الكاشف الحافظ للقيم الثابتة في الإنسان والأمة، الحامل الناقل لمفاتيح الوعي في شخصية الأمة والانسان.. تلك الشخصية التي تتصل فيها حلقات الماضي والحاضر والمستقبل.. والفن هو المطية الحية القوية التي تحمل الأدب خلال الزمان والمكان.. والأدب بغير فن رسول بغير جواد في رحلة الخلود.. والفن بغير أدب مطية سائبة بغير حمل ولا هدف». ولقد كان هم «الحكيم» دائماً محاولة الجمع بين الرسول وجواده.. ورأى دائماً الأدب مع الفن، والفن مع الأدب.. ولذلك سمى كتابه الشهير: «فن الأدب» بهذا الاسم مؤكداً ما نذهب إليه.

وتتبلور نظرية الحكيم الأدبية في تصويره للأدب ـ ابداعاً ونقداً، إنتاجاً وابتكاراً، وتنظيماً وتفسيراً، و «الخلق» في الأدب ـ عند الحكيم ـ هو أن «تنفخ روحاً في مادة موجودة.. أن تتناول الفكرة التي قد تكون مألوفة للناس فتسكب فيها من أدبك وفنك ما يجعلها تنقلب خلقاً جديداً يبهر العين ويدهش العقل.. أو أن تعالج الموضوع الذي يكاد يبلى بين اصابع السابقين، فإذا هو يضيء بين يديك بروح من عندك».. ذلك أن «الموضوع» في الفن ليس بذي خطر عند الحكيم.. «وليست الحوادث والوقائع في القصص والشعر والتمثيل بذات قيمة، ولكن القيمة والخطر في تلك الأشعة التي يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع».

إن الفن ـ كما يقول الحكيم ـ «ليس في الهيكل.. إنه في الثوب.. الفن هو الثوب الجديد الذي يلبسه الفنان للهيكل القديم، إنه الكسوة المتجددة لكعبة لا تتغير».

يقول الحكيم(١):

«وليس هذا بالمطلب اليسير. فما أشق الاتيان بجديد في موضوع غير

(١) فن الأدب ـ القاهرة مكتبة الآداب ١٩٥٢.

جديد..! وما أعسر الكشف عما لم يكشف في بناء تقتحمه العيون وتنقب فيه العقول، في كل الشعوب وكل الأزمان. ومن أجل هذا كان عمل «راسين» في قصة «اندروماك» ـ تلك الشخصية التي تناولها من قبله كثير من المواهب والأذهان، اعظم في تاريخ الأدب من عمل «بونسون دي تيراي» في روايته «روكامبول» تلك الشخصية المفتعلة التي اخترعها من راسه اختراعاً، ونسج حوادثها العجيبة من مخيلته نسجاً.

ويشير الحكيم إلى قول «شترون» مقدماً لكتاب من كتب «ديكنز» في تأييد رؤياه لفن الأدب: «إنه ما من علاقة افصح في الدلالة على انعدام الابتكار عند بعض الشعراء، من نزوعهم إلى البحث عن الموضوعات الغريبة. إن أرفع مراتب الابتكار قد يتسنمها شاعر يتغنى في «الربيع»، فغناؤه يقطر دائماً جدة، ونضارة، شأنه شأن الربيع ذاته، ذلك الجديد النضر دائماً، مهما تتعاقب عليه القرون والحقب»[٢].

فالابتكار ـ في نظرية الحكيم ـ إذن لا شأن له «بفكرة جديدة أو قديمة، غريبة أو مألوفة، ولا بالموضوع الطريف أو المطروق».. ويجيب على التساؤل المطروح حول ماهية الابتكار الفني إذن؟ يقوله: «الابتكار الفني أن تكون أنت.. هو أن تحقق نفسك، هو أن تسمعنا صوتك أنت، ونبرتك أنت.. إن معجزات الخالق الأعظم جل شأنه خلق «شخصية الإنسان».. ملايين الملايين من البشر تتوالد وتتعاقب، فلا تطابق شخصية منها شخصية أخرى تمام الانطباق، في الأجسام والمشاعر والعقلية والروح والذوق والطبع. كل شخص يظهر في الأرض جديد جدته تنبثق معه وتختفي معه إلى أبد الآبدين. فالإنسان هو هو الإنسان، ولكنه في كل مرة يولد، إنما يولد جديداً.. لا يكرر بالضبط إنساناً غيره، ولا يشابه بالضبط شخصاً سواه..».

ويخلص الحكيم من ذلك إلى أن الفنان أو الأديب يظل يبحث عن ذاته

(٢) المرجع نفسه ص ١٢.

وشخصيته إلى أن يجدها، فإذا هي «تملكه بعد ذلك إلى الأبد، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع، الذي لا يزول ولا يتحول.. وإذا هو يعرف بطابعه، لا فيها ينشئ فقط بل فيها يحاكي أيضاً»[٣].

يقول الحكيم:

«ولو تأملنا الأدب العربي لوجدنا من شعرائه الأكابر من تعمد محاكاة غيره، أو تقليده، أو معارضته في بعض قصائده، فإذا هو على الرغم من إرادة المحاكاة ـ يخرج فناً مبتكراً مختوماً بطابعه هو لا طابع من حاكاه.. ذلك أن الشخصية الفنية بعد أن تتكون يصبح لها من القوة ما يجذب إليها كل شيء، ويخضع إلى اشعتها كل فكرة أو صورة أو موضوع، فكل ما تتناوله يصبغ في الحال بلونها، فالفنان أو الأديب ذو الشخصية يبتكر، حتى وهو يريد أن يقلد، والفنان الذي لم يستقل بعد بشخصيته يقلد، وهو يريد أن يبتكر»[٤].

وتأسيساً على هذا الفهم، يحتل الشعر ـ باعتراف الحكيم[٥] ـ المكانة الأولى بين الأنواع الأدبية، فيقول صراحة: «أعترف بأن اعظم الاعمال الفنية في الأدب، هي الشعر أولاً، والمسرحية ثانياً».

ذلك أن الشعر ـ بتعبيره هو ـ «معجزة فنية، لأن آلاف الأفكار والصور والأخيلة والمشاعر، يجمعها الشاعر في سطر واحد، هذا السطر العجيب الذي تراه ينتفض، وأنت تقرؤه، بهذه الآلاف من الأفكار والمشاعر والصور.. إن بيت الشعر الواحد يشبه طاقة مسحورة صغيرة، تطل منها النفس، على الوجود البشري بتجاريبه وأفراحه ومعانيه»[٦].

ويذهب الحكيم في تبرير عدم ظهور المسرحية عند الفراعنة والعرب إلى أنهم «وجدوا ما هو اكثر تركيزاً وتركيباً من المسرحية، وهو الشعر، فكانت

---

(٣) فن الادب، ص ١٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٥.

(٥) في حوار مع مجلة الإذاعة المصرية ١٤ مايو ١٩٥٥.

(٦) المرجع نفسه.

التراتيل الدينية والقصائد والأساطير هي وسيلة التعبير عند الفراعنة، وكذلك الحال عند العرب مما أغناهم عن قالب آخر»[٧].

وإذا كان الأسلوب في المسرحية لا بد أن يكون تركيباً مركزاً، فإن الحكيم يرجع اتجاهه إلى كتابتها، إلى أنه «نبات مصري عربي عاش فوق أرض الفراعنة من جهة والعرب من جهة أخرى، وهاتان الحضارتان، الفرعونية والعربية، أساسهما التركيب والتركيز في التعبير الفني اكثر من التحليل. فالفكر الفرعوني مثلاً، قائم على التركيز في فن العمارة وفي النحت، أي الاعتماد على الخطوط الرئيسية الموحية والمعبرة اصدق تعبير بأقل التفصيلات؛ كما أن الحضارة العربية شعارها في البلاغة هو «الإيجاز الذي يصيب المفصل بأقل العبارة». فمن هاتين الحضارتين نبع عندي الإحساس التركيبي الذي يناسب القالب المسرحي»[٨].

وفي تقديرنا أن هذا الفهم هو الذي صدر عنه الحكيم في نظريته الشعرية ذلك أن الشعر ـ عند الحكيم «فن إيجاز وايحاء». وهو ـ أي الشعر ـ عنده ـ أيضاً «خلاصة الثقافة وعصارة الذوق، فهو لذلك فن مركز، يضغط في أبياته القليلة ما يوحي بالكثير إلى أصحاب الافهام! إنه ليس كالنثر فن اسهاب وايضاح، يفرغ في رؤوس الناس ما يريد من كلام وثرثرة ومعلومات يزدردونها هينة لينة بلا جهد ولا اجتهاد»[٩].

ويتسق هذا الفهم في رؤيا الحكيم مع مذهبه «التعادلي»، حيث يقيم هذا المذهب في الأدب والفن على أساس قوتين يجب أن تتعادلا.. هما: قوة التعبير وقوة التفسير..» فالأثر الأدبي أو الفني لا يكتمل خلقه، ولا ينهض بمهمته إلا إذا تم فيه التوازن بين القوة المعبرة والقوة المفسرة».[١٠] ويقصد الحكيم

(٧) مجلة المسرح في أول يناير ١٩٦٤.

(٨) المرجع نفسه.

(٩) من تقديم الحكيم لديوان «إما حب أو لا حب» شعر د. عبد العزيز شرف.

(١٠) المرجع نفسه، التعادلية، ص ٩٩.

بالتعبير أنه ليس «الشكل فقط» ولكنه اكثر من ذلك، فالتعبير هو «الشكل والموضوع معاً.. هو الشكل والشيء الذي يتشكل فيه». فالتعبير إذن يستوجب وجود الأسلوب وموضوعه معاً.. لأن التعبير عن شيء يحتم وجود الشيء. «وقوة التعبير هي أيضاً توازن وتعادل بين قوة الأسلوب وقوة الموضوع.. فإذا طغى أحدهما على الآخر، فإنك تشعر في الحال أن الوضع غير طبيعي.. فالأسلوب البارع والموضوع التافه يثيران في النفس احساساً بالتكلف.. وكلمة «التكلف» هنا ليست مجازاً ولا مجرد وصف أدبي.. بل هي ذات مدلول يكاد يكون مادياً.. فإن الأديب أو الفنان الذي يحتفل احتفالاً بالغاً بإبراز موضوع هزيل، إنما يتكلف فعلاً أمراً لا لزوم له.. كمن يرتدي ثياب السهرة ليجلس بمفرده في حجرته يتعشى بكسرة خبز! فعدم مراعاة مقتضى الحال تكلف.. والتكلف في الأسلوب قبح كما هو في الحياة.. لأن شرط الجمال الفني أن يثير في النفس احساساً بأنه منبثق من نبع طبيعي.. ومهارة الفنان هي في إحداث هذا الشعور الطبيعي دائماً.. فإذا أحس الناس منه أن جماله خارج من نبع صناعي، فقد اخفق، كذلك الحال إذا طغى الموضوع على الأسلوب.. فالموضوع العظيم في الشكل السقيم يثير في النفس احساساً بالتحسر.. كمن يصوغ اللؤلؤة في خاتم من الصفيح.. اختلال التعادل إذن في الحالين بين قوة الأسلوب وقوة الموضوع يحدث الشعور كذلك بأن الوضع غير طبيعي»[11].

والتعبير ـ في منهج الحكيم التعادلي ـ لا تتمثل قوته في «مجرد ارتفاعه» بل أيضاً «في اتساعه..» وإذا كان التعبير هو كل شيء في نظر الفن، فإنه ليس كل شيء في نظر «التعادلية»، فقوة «التعبير» عند «التعادلية» يجب أن تقترن في الأدب والفن بقوة «التفسير».

ما هو التفسير؟

ـ يجيب الحكيم:

«هو الضوء الذي يلقى على موضع الإنسان في الكون والمجتمع..

---

(١١) المرجع نفسه، ص ١٠٢.

فالأدب أو الفن التعادلي يجب أن تتوازن فيه القوة المعبرة والقوة المفسرة.. فالقوة المعبرة وحدها لا تكفي، لأنها قد تكشف عن مجرد وجودها.. ولكنها قد لا تشع ضوءاً يكشف عن وجود غيرها.. القوة المعبرة قد تكون جميلة في ذاتها كاللؤلؤة.. ولكنها مثلها: حبيسة جمالها.. لا تضيء غيرها.. إنها ليست كالماسة المتألقة التي تشع في الظلام اضواء تكشف عن وجود أشياء أخرى..

والأديب أو الفنان قد يعبر عن الحياة، ولكنه لا يفسرها.. أي إنه قد يجيد وصفها بالحالة التي هي عليها، او يجملها بوشي مصطنع، أو يقبحها بتشويه مقصود، وهو في كل هذه الأحوال يريد اللهو بأداة التعبير تارة، أو استخدامها للدعاية تارة أخرى..».

ويذهب الحكيم تأسيساً على هذا الفهم التعادلي إلى أن الوقوف عند حدود التعبير ليس كل مهمة الأديب أو الشاعر التعادلي، لأن التعبير وحده على علو قيمته الأدبية والفنية، قد يحبس اهداف الأدب والشعر في نطاق التهذيب الروحي والامتاع النفسي، ومهما يكن نبل هذه الأهداف وكفايتها، فإن المطلوب من الأديب أو الشاعر ـ خصوصاً في العصر الحديث ـ أن تمتد رسالته إلى ابعد من هذا النطاق.. المطلوب منه هو أن «أن يهذب ويمتع، ثم يلقي في نفس الوقت ضوءاً كاشفاً موجهاً في طريق الإنسانية. فالأدب أو الفن يجب أن يكون معبراً ومفسراً. أي أن تتعادل قوى التعبير وقوى التفسير في الأثر الأدبي أو الشعري.. فإذا طغت قوة التعبير طغياناً بالغاً، فإن قسطاً هاماً من رسالة الأديب أو الفنان لم يبلغ للناس.. وإذا طغت قوة التفسير حتى كادت تتلاشى بجانبها قوة التعبير، فإن صفة الأدب أو الفن ذاتها تهدد بالانهيار.. إذ لا بد لوجود أي أدب أو فن من ضمان قوة التعبير قبل كل شيء.. فموهبة التعبير الأدبي أو الفني، أي بالاختصار: الأديب أو الفنان (أو الشاعر بالضرورة) يجب أن يوجد أولاً بأداة اسلوبه الرائعة البارعة القوية قبل النظر في أمر الرسالة التي سيحملها»[١٢].

---

(١٢) المرجع نفسه، ص ١١٢.

والتعبير ـ كما قال الحكيم ـ يشمل الأسلوب والموضوع.. الشكل والمضمون، وبه يمكن أن يتم الأثر الأدبي أو الفني في ذاته.. أما التفسير، فهو ـ كما يقول ـ الرسالة التي يحملها الأثر الأدبي أو الفني بعدئذ للبشرية، ليقول فيها كلمته عن وضع الإنسان في كونه وفي مجتمعه.

«وليس كل أثر أدبي أو فني يحمل تفسيراً أو رسالة في هذا الشأن، فكثير من الآثار رسالته هي في مجرد روعة تعبيره.. فالبحتري مثلاً هو تعبير.. في حين أن أبا العلاء تعبير وتفسير معاً، لأن الكثير من شعره يحمل إلينا رأيه في وضع الإنسان ومصيره.. وشكسبير هو في شعره الغزلي تعبير، أما في مسرحياته ـ مثل «هاملت» وغيرها ـ فهو تعبير وتفسير معاً.. و «بيتهوفن» في «سوناتا ضوء القمر» هو تعبير.. بينما هو في السمفونية الثالثة يحمل إلينا كلمته في الإنسان والبطولة، وفي السمفونية الخامسة ينقل إلينا قولته في الإنسان والقدر.. وكذلك في السمفونية التاسعة وفي كثير من كونسيرتاته يريد أن يقول لنا شيئاً أكثر من مجرد اللحن الجميل»(١٣).

ويذهب المنهج التعادلي عند الحكيم إلى أن «التعبير وحده قد يؤدي إلى «الفن للفن» إذا أسرف في الهيام بجمال الشكل والتأنق في المبنى على حساب المعنى والمضمون». كما يذهب إلى أن «التعبير وحده قد يؤدي إلى «الفن الملتزم» إذا اسرف في التقيد بمعنى خاص ومضمون معين ليس إلى التحرر والاستقلال عنها من سبيل. فالفن للفن هو حبس الفنان في هيكل الشكل.. والفن الملتزم هو حبس الفنان في سجن المضمون. والسجن في الحالين يمنع الفنان عن تبليغ رسالته الكاملة.. تلك الرسالة التي تنبع من الحرية دائماً، لتبشر بالحرية».

ومما تقدم يتضح لنا أن الحكيم في آرائه حول الشعر قد صدر عن نظرية أدبية تتمثل في مذهبه التعادلي، واذكر هنا حينما طلبت منه ـ رحمه الله ـ إن يقدم لي ديواني: «إما حب أو لا حب» أنه أصر على ألا تكون كلمته تقديماً، وإنما تحمل عنوان «رسالة الحكيم إلى الشاعر التعادلي»، وصب في هذه

(١٣) المرجع نفسه، ص ١١٢.

الرسالة آراءه حول الشعر التي تنبع من مذهبه التعادلي، ورجع إلى ما قال من قبل مؤيداً نظريته التي آمن بها، وصدر عنها فيما ابدع وكتب.

ومن هذه المقدمة نستخلص ما يوضح أبعاد النظرية الشعرية في رؤيا الحكيم، حيث يؤكد ابتداء أن الشعر التعادلي ليس تصويراً للحياة، بل هو انعكاس للحياة على نفس الشاعر. فالشاعر ـ كما قال من قبل ـ مثل القمر ـ لا يعطينا الحياة في اشعتها المحرقة، ووهجها الذي يعمي البصر، ولكنه يتلقى بعض أشعتها، ويصفيها من خلال نفسه، ويعرضها علينا بعد ذلك ضوءاً جميلاً منظماً مهذباً، ترتاح له العين ويسبح فيه الذهن ويأنس له القلب.

ويورد في هذا السياق الحوار الذي اجراه على لسان الشعر ـ أنا أيضاً لست اقصد أن اريكم واقع الأشياء في حقيقتها المادية، فهذا من شأن العالم، وما يجري مجرى العالم من تاريخ وبحوث وتحقيق واحصاء وتسجيل! ولكني أريد بضوئي أن اطرق ابواب تفكيركم، ومشاعركم، وانمي فيكم ملكة التخيل والتأمل، واجعلكم أنا أيضاً تحيون حياتين: حياة الواقع الأرضي، وحياة الفكر العلوي!..

ويطرح ـ ثانياً ـ تساؤله عن دولة الشعر وهل هي موشكة على الزوال؟

يقول: «إن متابعتي للشعراء في السنوات الأخيرة، اكدت لي أن العلم لم يستطع هدم «الشعر».. فالحقيقة الفنية والحقيقة الدينية قبلها تستطيعان الحياة على الرغم من ظهور الحقيقة العلمية.. إن علمنا بحقيقة القمر لن يمنعنا من حب ضوئه الشاحب ولن يمنعه من التأثير في نفوسنا الشاعرة».

ويؤكد الحكيم ـ ثالثاً ـ أن الشعر التعادلي الذي تتعادل فيه قوة التعبير مع قوة التفسير هو «الماسة». أما الشعر المعبر عن جماله فقط فهو «اللؤلؤة».

ويفسر الحكيم مفهوم التعادلية في الشعر، تأسيساً على مقولته إن الحياة الحقيقية لا تبدأ إلا من العدد اثنين، وينطلق من هذه المقولة إلى مقولة أخرى مؤداها أن فكرة الشطرين في القصيدة العربية، هي فكـرة تعادليـة، فالبيت

الشعري لا يقوم على شطرة واحدة، لأن الشطرة الواحدة كالواحد الصحيح = صفرا.. ولأن الحياة الإيجابية تبدأ من العدد «اثنين» فإن البيت الشعري التعادلي يتألف من شطرتين.. كل حركة يجب أن تعادلها وتقابلها حركة.. كل قوة يجب أن تقابلها وتعادلها قوة.

ويذهب ـ أيضاً ـ إلى أن التعادلية في الشعر ـ لا تنتهي بتعادلية البيت الواحد، ذلك أن تعادلية القصيدة في مجملها إنما تتحقق بهذه التعادلية التي تتم في بنائها بين البيت والأبيات الأخرى تحقيقاً لمفهوم الوحدة التعادلية وحتى تحتفظ القصيدة بحركتها الإيجابية، إذ تتضمن هذه الوحدة التعادل بين قوة التفسير وقوة التعبير، حتى لا تصبح القصيدة مجرد نظم خالص.

ويصرح الحكيم في «أدب الحياة» أنه ليس «ممن يتمسكون بعمود الشعر القديم واوزانه وقوافيه بغير جدال ومناقشة»..

يقول: «أنا مستعد دائماً لـلاصغاء إلى كل رأي جديد. وليس كل شعر يدبج على الطريقة القديمة يعجبني، فمن شعراء اليوم من يحاول تقليد القديم بفخامة الديباجة، وغرابة اللفظ، ورصانة العبارة، ورنين الـوزن، والتزام القافية، فإذا بي أجد الصخرة الصلبة حقاً، ولكني لا أجد الماء الزلال! إذا بي أجد الناظم ولا أجد الشاعر! وإن من بيننا اليوم من يزعم أنه شاعر مجيد لمجرد أنه يملك قاموساً عربياً، ويجيد القوافي والأوزان، ويجد من يصدقونه ويظنون أنه يقول شعراً!

«ليس بشاعر حق ذلك الذي يقدم الصخرة ولا يفجرها حياة! وليس بشاعر حق ذلك الذي يغرف من نهر النثر كلاماً ككل كلام!»».

وينطلق الحكيم من تصوره للشعر كفن ايحائي، وليس بالفن الاخباري، إلى تشبيهه بمصباح علاء الدين يكشف لك عن كنوزك أنت المخبوءة في أعماق نفسك، ولكنه ليس بالكيس المملوء الذي يفرغ في خزائنك الخاوية!.. وعلى هذا فالموضوع الذي يعالجه يجب أن يكون متفقاً مع طبيعة رسالته. أي أن يكون

الموضوع شفافاً مضيئاً غالباً حتى تكون له قوة الكشف والايحاء، لا أن يكون موضوعاً ثقيلاً اعلامياً يملأ الرأس بمادة محدودة، ولا أن يكون أخباراً وأحاديث وتواريخ وحوادث محدودة ممضوغة مما استهلكها النثر فلم يبق للشعر إلا أن يضعها في «العلب» نظماً محفوظاً»[١٤] ويدفع به مذهبه التعادلي إلى أن يكتب «تحذيراً للشعر الجديد»[١٥]يقول فيه: «قد يظنن بعضهم أنك إذا أردت أن تكون شاعراً جديداً فما عليك إلا أن تأتي بموضوع مما تتناوله الصحف اليومية وتكتبه نثراً، ثم تقسمه إلى جمل مختلفة في الطول والقصر، وتضع كل جملة في سطر، ولا بأس من أن يكون في السطر كلمة واحدة أحياناً أو كلمتان. وحبذا لو كان بين السطر سجعة أو سجعتان، ليقع من ذلك في الأذن ما يشبه الروي أو النغم.

«كلا. ليس هذا إلا الشعر الجديد الكاذب.. لا الشعر الحقيقي.. إن الشعر الجديد الحقيقي يعجبني شخصياً وأنا أرى أصحابه مجددين حقاً حتى وإن حطموا كل القيود القديمة.. ذلك لأنهم شعراء. شعراء بالهبة على الرغم من كل شيء.

ولكني أريد أن احذر فإن مظهر السهولة التي يكتب بها أحياناً تغري كل إنسان أن يكون شاعراً. ولم افطن إلى هذا الخطر إلا يوم قال بعضهم بغير حيطة: إن الغرض من هذه الطريقة الجديدة هو التحرر من قيود الوزن والقافية التي كان يفرضها الشعر القديم».

ويتم أركان نظريته الشعرية تصوره للموسيقى والشعر، يقول الحكيم:

«إن مستقبل موسيقانا الشرقية العربية يتمثل في كلمتين: «التعبير والتطريب»، لأن «الطرب»، عندنا لا يمكن أن نستأصله بسهولة من اذننا ولكن كلمة «مستقبل» قد يفهم منها أننا لم نعرف ذلك بعد.. أو أننا في انتظار

---

(١٤) أدب الحياة، ص ٢٢.

(١٥) المرجع نفسه، ص ٢٥.

المستقبل الذي يأتينا بالنماذج.. والصحيح أننا حاولنا ذلك بالفعل.. ولو كان عندنا الناقد الدارس المتعمق في التحليل.. وهو موجود ولكنه قليل، لاستطعنا أن نرى في موسيقانا أشياء نظن أنها غير موجودة.. وساحاول توضيح ذلك، وإن كنت لست بالناقد المتخصص.. وسأكتفي هنا بنموذج واحد على سبيل المثال: أراه في اوبريت «العشرة الطيبة» لسيد درويش.. فيها الوان عدة من الألحان، فيها اللحن التعبيري.. الهزلي.. فيما اسميه أنا باسم «الكاريكاتيري» وهو الوصف الهزلي الساخر لحكام المماليك.. وفيها اللحن «التعبيري التصويري» للأخلاق في الملق والوصولية في «علشان ما نعلي ونعلي لازم نطاطي نطاطي نطاطي».. ثم يأتي باللحن «التطريبي» في «على قد الليل ما يطول»، ولأنه «طرب» في موقف حب.. فهو يتغنى به مستقلاً كأي «غنوة مطربة»، وهذا ما يحدث أيضاً في الاوبرات الأوروبية، ونجده في اوبريت «فردي» و «بوتشيني».. فيما يسمونه «البل كانتو» أي «الغنوة الجميلة».

وهو ما لوحظ أن الجماهير تريدها وتنتظرها لتتغنى بها بعد الخروج من العرض المسرحي القائم على «التعبير» الخاص بالحوار والمواقف.. وأنا نفسي قد وجدت عندي هذه الرغبة بعد مشاهدتي لاوبرا سان سانس «شمشون ودليلة» في باريس.. ولم احتفظ بشيء فيها من موسيقاها التعبيرية المسرحية، ولكني احتفظ حتى اليوم باللحن المطرب فيها، وإن كان نوع «التطريب» وطبيعته يختلف عندهم عما عندنا.. لاختلاف طبيعة «الغناء» إلا أن أذن الإنسان في الحب لا تختلف.. لأن شعور «الحب» عند الإنسان واحد.. وها هي ذي كلمات الأغنية، التي احفظها حتى اليوم كما احفظ لحنها، وإن كان الذي ذهب هو صوتي.. وهذا هو نصها: «قلبي يتفتح لصوتك، كما تتفتح الأزهار لقبلات الصباح.. وهكذا «الطرب» يتفتح له القلب كما يتفتح «العقل» للتعبير.. و«الأذن» تعرف الاستمتاع، والعقل.. يعرف الاعجاب.. وعلى ذلك يمكن القول «إن الطرب وجداني والتعبير عقلاني» ومثال آخر نجده عند عبد الوهاب.. في قطعة نسمعها الآن دائماً مستقلة وهي «مجنون ليلى»(١٦).

(١٦) سجل الحكيم هذا الرأي قبيل رحيله، في مقال نشر بالأهرام ١٩٨٧/١/٥.

«فاللحن التعبيري هو ما ينطقه «أبو ليلى» بقوله «اجئت تطلب ناراً أو تشعل البيت نارا».. أما عندما يخاطب «قيس» بعبارات الحب «ليلى» فالموسيقى تتجه إلى الطرب.. أما اليوم فإني أخشى أن اقول إن الأغاني عندنا في جملتها قد بعدت عن «الطرب» واقتصرت على نوع واحد من «التعبير».. لاختفاء المسرح الغنائي عندنا، ونجاح الألحان المعبرة عن الآلام الشخصية، كما ظهرت في أغاني «عبد الحليم» الذي جذب الجماهير، ليس بـ«الطرب».. ولكن بالحضور الشخصي معبراً عن آلامه الداخلية، يرتلها مغمض العينين لعذابه الذي يعرفه الجمهور عن مرضه الطويل وغير ذلك.. على أن التعبير عن الألم الداخلي المقترن بالطرب، قد عرفته أيضاً موسيقانا العربية في الحان «سيد درويش» مثل «أنا هويت وانتهيت» و «ضيعت مستقبل حياتي» و«أنا عشقت».. إلخ.. وهذا ما يمتاز به عندي سيد درويش على من سبقوه في أغاني الحب مثل «الحب صبحني عدم» للشيخ سيد الصفطي التي كنت احفظها وأغنيها في صباى.. ففيها الطرب، وليس فيها التعبير بحرارة القلب المحترق التي تدخل قلبي من أغنية مثل «أنا هويت وانتهيت».. على أن هذا النوع من التعبير الغنائي ليس مقصوراً علينا.. بل إنه اليوم شائع في اوروبا على نطاق واسع وتنشر منه ملايين الاسطوانات.. غير أنهم يسمون من يغني هذا النوع ممن يظهرون هناك كل عام بالمئات باسم آخر غير «المغني أو المطرب»..

ويسمونه «القوال أو القوالة» لأنه قول، وما ينشده ليس بالضبط أغنية، بل «كلمات منغمة» معبرة عن العواطف.. ينطق بها ما يمكن أن يوصف بأنه «المترنم» وليس «المغني والمغنية» ممن يغنون في الأوبرا أو الاوبرات على المسارح.. حيث يكون واضع الأغاني في المسرح من الموسيقيين الحقيقيين.. ولو أردنا نحن في بلادنا أن نطلق الوصف الصحيح على المئات الذين تسميهم الاعلانات عندنا باسم «المطرب» مع أنه لا صلة لهم بقواعد «الطرب» ولا قدرة لهم عليه.. إنما الوصف الصحيح هو «المرتل» التنغيمي.. لأن «الترتيل المنغم» هو ما ينطبق اليوم على أكثر أغانينا التي اصبحت بعيدة عن

(النطريب) الذي هو طابع الشخصية المتميزة في الموسيقى العربية.. و «التعبير» هنا وحده أسهل..

ويذهب الحكيم إلى أن هذا الذي حدث في الموسيقى العربية الحديثة اليوم هو ما حدث في الشعر العربي الحديث.. وقد بدأت خطواته الأولى يوم قام «العقاد» وأصحابه في نقد الشعر التقليدي بتمسكه باستقلال كل بيت عن الآخر، دون أن تكون القصيدة كلها وحدة متكاملة، وهو ما يحدث في القصيدة الأوروبية.. وقد جاء بهذا الاتجاه أحد الثلاثة في كتاب «الديوان» وهو «عبد الرحمن شكري» الذي عاد من انجلترا بهذا النمط الذي يقوم عليه الشعر الإنجليزي بل الأوروبي كله، بما ورثه عن اليونان في الشعر الملحمي «هوميروس» وفي الشعر «الغنائي» «بندار».. وهو ما يخالف ما ورثناه نحن في شعرنا العربي الذي يضع في بيت واحد كل قوة الخيال والفكر والتعبير والصياغة ما يؤثر في الأذن والعقل معاً فيصبح السامع له طرباً واعجاباً، ويعيش البيت الواحد على كل لسان في كل زمان بمفرده دون حاجة إلى سرد قصة كاملة.. وهو ما فطن إليه الغربيون واطلقوا عليه اسم «أرابيسك».. أي «عربيسك».. ولم يفطن أحد إلى ذلك منذ طلع «العقاد» وزملاؤه بكتاب «الديوان» ينقد ذلك وينادي بوحدة القصيدة والمضمون، كما هو معروف في اوروبا.. ولعل ما صرفنا عن التفكير في هذا الأمر هو انقسام الحركة الأدبية خاصة في العشرينات والثلاثينات إلى فئتين: فئة التقليديين المغلقين في حجرة بلا نوافذ وفئة المجددين الفاتحين للنوافذ.. ولما كنا نحن من المعاصرين للعقاد، ومن أهل الفئة الثانية التي لا ترى بأساً في النظر إلى الخارج، فلم نجد في موقف العقاد إلا أنه رغبة في تحطيم شعر «شوقي» لما كان بينهما من خصومات أدبية، وكان شوقي نفسه يعتبر هذا الكتاب «الديوان» موجهاً ضده شخصياً.. ولذلك لم يقم في خاطرنا أن النتيجة لن تكون تحطيم شوقي وحده، بل تحطيم الشعر العربي في جوهر تميزه ولب شخصيته.. وترك ما يسميه الأوروبيون باعجاب «الأرابيسك» نسبة إلى «العرب».. ولعل زميلنا «العقاد» لإعجابه بشعراء

الإنجليز قد اقتنع بمذهبهم الشعري، وأراد أن يخرج بالشعر العربي من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة».

أما توفيق الحكيم شاعراً، فنقدم هنا صفحة مطوية من صفحاته: حينما قال ذات يوم: منذ أيام كنت افتش اوراقي القديمة فوجدت هذا الكلام وهو شيء قديم احاول أن اتذكر مناسبته.. والظاهر أن هذه الكلمات من حوار من أوبرا «امينوسا» التي كتبتها في عام ١٩٢٢ واعطيتها لفرقة عكاشة لكي يلحنها كامل الخلعي ولكن الرواية لم تظهر بسبب سفري إلى باريس:

الراعية:

ناجني نجوى الحمام   خلف أزهار الاقاح
يستقي قطر الغمام   عندما يبدو الصباح
اسقني كأس الغرام   من فم معسول
وليذب لفح الغرام   قلبي المعلول..

الراعي:

فجر حياتي ثغرك   وشمس فؤادي شعرك
فابتسمي لاطالع فجري   لا تسلبيني جمال الحياة..
وارسلي شعرك يجري   فوق صدري..

الزوج يظهر ويعنف الراعية:

اذهبي عني اذهبي لا ترجعي   ذكريات ماضيك اقضت مضجعي
صوت عقلي الآن أصبح رادعي   عن غرام مثل حلم خادع
فاذهبي لا ترجعي.. اذهبي لا ترجعي

السؤال:

منذ متى نظم الحكيم الشعر؟

يجيب عليه في قوله:

«منذ السنوات العشرين من هذا القرن.. اغرتني الفنون الحديثة في تلك السنوات فأخذت اكتب بضع قصائد شعرية نثرية لا اتقيد فيها بنظم أو قالب معروف، والفنون الحديثة التي أشير إليها هي تلك التي صارت من اربعين سنة أو أكثر تتجه إلى تعميق المناطق غير المحدودة من معطيات الحياة، ووسيلتها التجريد من المعنى والمنطق، بحيث اصبح التصوير مجرد بقع لونية، والنحت بقع كتلية، والموسيقى بقع صوتية، والشعر بقع لفظية، ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين والأذن دون أن يمر بالعقل»..

وقد وجدنا في مقالاتنا السابقة عنه(١٧): «أن الشعر لم يكن غريباً على حكيم الأدب العربي منذ البداية وأن اوراق الحكيم في عشرينات هذا القرن والتي نشر بعضها في الستينات تثبت ريادته للشعر الحديث القائم على استلهام القرآن الكريم.. ونقول ذلك وأمامنا اليوم ديوان جديد لرائد من رواد الشعر الحديث هو الشاعر صلاح عبد الصبور.. يستلهم فيه من القرآن الكريم مؤكداً من خلال نماذج تطبيقية رائعة دعوة الحكيم. فهل يدعونا هذا الاتجاه التطبيقي في استلهام القرآن الكريم إلى تجديد الدعوة لتصحيح مسار التجديد في أدبنا العربي الحديث بعامة.. وفي شعرنا الحديث بخاصة!!»

وإذا كان الحكيم قد بدأ تجربته الشعرية في العشرينات متأثراً بمدارس التصوير الثائرة، وبالرمزيين وعلى رأسهم «ماترلنك» فإنه يعلن صراحة أنه كان يستلهم القرآن الكريم من حيث الشكل والأسلوب الفريد «لا هو بالشعر المنظوم ولا هو بالنثر المرسل، لكنه طاقة شعرية موسيقية معجزة: هذا الإعجاب - كما يقول هو - ترك في نفوسنا أشياء.. وربما، بدون أن نشعر كانت تعيش دائماً في اعماقنا ذكريات هذا «الشكل» الفني الفريد».

وإذا كان الحكيم قد ضنّ على أوراق العشرينات بالنشر في حينها، فإنه

(١٧)راجع صفحة الأدب بجريدة الأهرام ١٥، ٢٢، ٢٩ يونيو، ٦ يوليو ١٩٧٩ سلسلة مقالات للكاتب بعنوان «تجديد التجديد في الشعر الحديث».

بذلك قد عمل على أن تظل تجربة التجديد القائم على استلهام القرآن الكريم حبيسة هذه الأوراق، التي لم يسمح إلا بنشر بعضها في سنة ١٩٦٤ في «رحلة الربيع والخريف» ولكنه في الوقت نفسه كان يبشر بدعوته التجديدية نظرياً في أكثر من موقع، نذكر من ذلك ما قاله في «زهرة العمر» ١٩٤٣ و «فن الأدب» ١٩٥٢، حول عدم انتفاع الأدب العربي فنيـاً بالقـرآن الكريم.. «لقـد أتى القرآن بجديد في فن الكتابة: لا اللغة وحدها، بل القصص» وكانت أقواله جميعاً تستهدف أن ينهض أدباء الفصحى لكي يهدموا السد القديم بينهم وبين الانتفاع الفني بالقرآن الكريم وهو يرى أن الالتفات إلى هذه القضية الفنية كان في مقدوره أن «يجعل الأدب العربي اليوم في مقدمة الآداب العالمية؛ فليس الروس هم اساتذة القصة.. ولا الإنجليز ولا الفرنسيون» بل نحن - بما لدينا من قرآن عرف القصص وما خلقنا في مجتمعنا من أشباه « عنترة» و «ألف ليلة وليلة» وما وضعنا في لغتنا من - مقامات - تعد أساساً لفن الاقصوصة».

ولقد فعل الحكيم ذلك قصصياً وها هو الآن يفعل ذلك على الصعيد الشعري الحديث.

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن الحكيم نشر نماذج من تجديده الشعري القائم على استلهام القرآن الكريم سنة ١٩٦٤، فإن صلاح عبد الصبور قد طالعنا عام ١٩٧٩ بديوانه «الإبحار في الذاكرة» الذي يؤكد أن الشعر الحديث قد تعرف على طريقه في خريطة التجديد، ذلك أننا نجـد صلاح عبـد الصبور يستلهم القرآن الكريم في وضع الصيغة التي بشر بها الحكيم للشعر الحديث، في قصيدة «الموت بينهما». يضع صلاح عبد الصبور سورة الضحى على النحو الذي وضعه الحكيم في مستهل القصيدة ليوحي للقارئ بالاستلهـام الفني للقرآن الكريم في تجديد الشعر الحديث:

«صوت عظيم»

﴿والضُحَى*
والليل إذا سَجَى*
ما وَدَّعَكَ ربُّك وما قَلَى*
وَلَلآخِرةُ خيرٌ لك من الأولَى*
وَلَسَوْفَ يعطيكَ ربُّك فترضى..*﴾(١٨)

«صوت واهن»

أين؟
أين عطائي يا رب الكون
هأنذا اتعثر بين البابين
هأنذا اسقط في المابين
قربت، فأعطيت،
حتى بللت الشفتين بماء التسنيم،
وانبت الريحان على الكتفين
ثم منعت:
فنا وقد الجفوة في القلب، ويا حرق العينين
في مللي اتقلب يا ربي، إلخ

«صوت عظيم»

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وعلَّمَ آدمَ الأسماءَ كلها
ثم عَرَضَهُم على الملائكة
فقالَ:
أنبِئُوني بِأسماءِ هؤلاءِ إنْ كنتم صادقينَ*
قالوا:
سُبْحَانَك*، لا عِلْمَ لنا إلا مَا علَّمْتَنَا

---

(١٨) سورة الضحى آيات ١ ـ ٥.

إنَّكَ أنتَ العليمُ الحكيمُ*

قال:

يا آدمُ انبئهُمْ باسمائِهِمْ﴾(١٩) «صدق الله العظيم».

«صوت واهن»

لا.. لا ..

لا أجرؤ يا رباه،

وكيف أسمي كل الأسماء؟

هل تكرهني، يا ربي، حتى تنفخ في قصبة جسمي الناحل..

ما صنت زمانا من اسماء

اصرف عني تكليفك يا فياض الآلاء

وتخير كاسا غيري لكريم الانداء..

إلخ..

مما لا يتسع المجال هنا لعرضه على النحو الوافي، وإن كان يؤكد أن تجربة عبد الصبور قد لبّت دعوة الحكيم إلى تجديد الشعر الحديث على أساس من استلهام القرآن الكريم، الذي سما عن الشعر العربي كله، بل فن الشعر كله، بما يتميز به من الموسيقية والإيقاع.. تابعها الحكيم بعناية في آيات مختلفة خرج منها بأنواع متباينة من هذا الإيقاع الموسيقي.. الأمر الذي يجعلنا نؤكد من جديد على ضرورة تدارس التجربة والإفادة من الإيقاع الموسيقي في آيات القرآن الكريم في تصحيح مسار التجديد الشعري، فالقرآن الكريم الذي جاء بلسان العرب، بأعلى درجات البيان، يشتمل في ثناياه على ما يفتح أبواب الاستلهام على مصراعيها لكل طالب من طلاب التجديد.

فالعرب مع شركهم كانوا ينجذبون إلى القرآن الكريم ويريدون أن يسمعوه استطابة لما فيه من لفظ ذي نغم يجذب، وعبارات مشرقة، ونظم

(١٩) سورة البقرة آيات ٣١ ـ ٣٣.

متفرد، يقول جل من قائل: ﴿اللهُ نَزَّلَ احسنَ الحديثِ كتاباً متشابهاً مَثَاني تَقْشَعِرُّ منه جلودُ الذين يَخْشَوْنَ ربَّهُم ثم تلينُ جلودُهم وقلوبُهم إلى ذكرِ اللهِ، ذلِك هُدَى الله يَهْدِي بِهِ مَنْ يشاءُ وَمَنْ يُضْلِلِ الله فما لَهُ من هَادٍ﴾[20] صدق الله العظيم.

وحين نطرح اليوم قضية الحكيم، وتجديد الشعر الحديث، فإننا لا نقصد من وراء ذلك إعادة طرح قضية الاعجاز من جديد، ذلك أنه ليس في مقدور أحد من الجن والأنس أن يأتي بمثله، لكننا نريد التنبيه إلى الإفادة من هذا الكتاب المعجز الملهم في تصحيح مسار التجديد في أدبنا العربي بعامة، وفي شعرنا الحديث بخاصة، فالوظيفة الأساسية في الابداع الأدبي هي توضيح التجربة وجلاؤها.. ولذلك فإننا ننظر إلى تجربة الحكيم في استلهام القرآن الكريم على أنها انتقال بالشعر العربي من «سلطان الذاكرة»، في الحضارة السمعية الأولى، قبل حضارات التدوين والطباعة والإذاعة.

وهو ما نريده اليوم من شعر القرن العشرين الذي يجمع حضارة الطباعة وحضارات السينما والإذاعة والتليفزيون والآلية الذاتية، هذه الحضارات التي تجعلنا نحس أكثر من أي عصر مضى بالحاجة إلى بلاغة جديدة وفن جديد ولغة فنية جديدة، وهذه البلاغة الجديدة المنشودة هي التي دلنا الحكيم على الطريق إليها في الاستلهام الفني للقرآن الكريم، كاستجابة شرطية لكل امتدادات الإنسان التي تمثلها وسائل الاتصال بالجماهير، وتقتضي البحث عن ايقاع جديد للشعر، تتدفق موسيقاه بايقاعات تكافئ المشاعر والصور، وتحول المسموع إلى منظور، بحيث يصبح لكل قسمة من القسمات معنى، ولكل ايماءة دلالة. إننا نريد شعراً ينطبق عليه قول الحكيم في تحقيق التعادلية بين قوة التعبير وقوة الموضوع من جهة، وبين قوة التعبير وقوة التفسير من جهة أخرى.

وتكشف لنا مقومات الرؤيا الإبداعية في أدب توفيق الحكيم عن كشف

(٢٠) سورة الزمر آية ٢٣.

فني لأسرار اللغة العربية، يقوم على دراسة نصوص الأدب العربي في عصوره المتعاقبة بعين جديدة عامرة بالصور حافلة بالمقارنات، وبنفس رحيمة عادلة صابرة، تلتمس العلل والأسباب وتطيل التريث والبحث، قبل أن تصدر الأحكام، على حد تعبير الحكيم نفسه، وهو لذلك يذهب إلى أن كل شعر ليس فناً عالياً «لأنه يعظ أو يصور أو يرنّم»! فالشعر الحق ـ عند الحكيم ابعد كثيراً من مجرد اصابة الأهداف الظاهرة أو تحقيق الاغراض المباشرة، بل ربما انحط شعر في عرف الفن العالمي، لأنه اقتصر على صياغة كلمة أو تصوير منظر أو إحداث جرس.. إنما الشعر الحق قد يتوسل بهذه الأشياء لبلوغ مآرب اسمى، هو الارتفاع بالناس إلى سحب لا تبلغ والرحيل بهم إلى عوالم لا تنظر!.. هو أن يريهم من خلال كلماته البسيطة ووسائله البادية أشياء لم تكن بادية ولا طافية في محيط ضمائرهم الواعية، هو بالاختصار ذلك السحر الذي يوسع ذاتية الناس، فيرون ابعد مما ترى عيونهم، ويسمعون أكثر مما تسمع آذانهم، ويعون اعمق مما تعي عقولهم.. هذا هو الشعر وهذا هو المقصود عند الحكيم من كلمة «الشعر» في اطلاقها على كافة الفنون، «ما من فن عظيم بغير شعر، أي بغير تلك المادة السحرية التي تجعل الناس يدركون بالأثر الفني ما لا يدركون بحواسهم وملكاتهم!»».

ولعلنا نستطيع الآن أن نقول إن الحكيم ينطبق عليه قول «مالرو» عن الفنان العظيم أنه: «ذلك الكيماوي الساحر الذي اهتدى أخيراً إلى السر في صناعة الذهب، وإن كان لا يصنع الذهب بطبيعة الحال من أي شيء كائناً ما كان، فليس الفنان من العالم بمثابة الناسخ أو الناقل، بل هو منه بمثابة المنافس أو الخصم المناضل».

فالشعر ـ عند الحكيم ـ مثل الحياة الحقيقية لا يبدأ إلا من العدد «اثنين» ولذلك تصبح التعادلية الشعرية مقاومة «للابتلاعية» في الحياة، فالشاعر يعادل وجوده، كما فعلت الأرض إزاء الشمس، ويوازن نفسه تجاه القوى المواجهة. هكذا تقول التعادلية.. وهكذا يقول الشاعر:

في دُجى الـظلّم كنت ثـورة حـرٍّ في دُجى الليـل شعـركُ المصبـاحُ
لم تـزل تـشحـذُ الـعـزائمَ حـتّى استنفـد الليـل، ثم هبّ الصبـاح
لـكَ دون السّـادين أفقٌ فسيـحٌ كـان وقْفـا عليـك لا يستبـاحُ
من جمال الربيـع، من نضرة الزهـر ومن ضـوء البـدر هـذا الصداح
غـمـرتْـه بـظلّهـا وسنـاهـا ربّـة الشعر فـازدهى الاصبـاح
هـو في ثـورة الخيـال وابـداع الـ ـمـثـاني، ربـانّها المـلاحُ

فالشاعر التعادلي ـ كما يقول الحكيم ـ هو الذي يعبر عن الحركة المقابلة المقاومة للابتلاعية في الحياة، لأنه لا بد من الحركة المقاومة دائماً للوصول إلى التوازن.

والشاعر التعادلي عند الحكيم ـ هو الذي يحدد منهجه في مقاومة الابتلاعية ذلك أن النصر الحقيقي هو لذلك الذي يستطيع أن يسير بالبشرية ولو خطوة واحدة «إن كلمة نبي أو ترنيمة شاعر أو تغريدة موسيقى، لأنفع للبشر من كل شيء فالكلمات هي التي شيدت العالم.. وقادت الإنسان في كل اطوار وجوده وبنت الأمم والشعوب في كل مراحل تاريخها. ما من حركة وطنية أو إنسانية قامت أول أمرها على شيء غير المبادئ والكلمات.

ولكن هل من اليسير أن يسمع كل الناس اهازيج الشاعر وأن يرتفعوا إلى سماء معانيه؟..حسبه ـ كما قال الحكيم ـ أن يكون هناك اهتمام فهو لا يطلب في حقيقة الأمر أكثر من اشهاد بأنه موجود وأن الأمّة في حاجة إلى وجوده! ولقد نال في غابر الازمان هذا «الاشهار» الرسمي بوجوده، فمن ذا ينكر أن «المتنبي» كان له في دولته شأن وأي شأن؟! ومن ذا ينكر ان «اوروبا» تعترف بفضل شعرائها وأدبائها حتى الآن ـ اعترافاً معنوياً أدبياً يعوضهم بعض الشيء عما فقدوه من تقدير مادي في العصور الحديثة؟ فحكومات الغرب وشعوبها إن لم تستطع أن تمنح الشاعر أو الأديب مالا واقبالاً، فإنها تمنحه تعظيماً واكباراً، فتقيم له التماثيل واحتفالات الذكرى، والاحتفال بآثاره.. والمباهاة بأعماله».

اسماعيل صبري

اسماعيل صبري [٢٠ فبراير ١٨٥٤ ـ ١٦ مارس ١٩٢٣] من شعراء مصر المعدودين في مطلع القرن العشرين. قال فيه الدكتور طه حسين في مقدمة ديوان اسماعيل صبري: «اجمع الجيل الذي عاصر صبري على أنه كان شاعراً ممتازاً، وعلى أنه كان علماً من أعلام الشعر فيه، وكان صبري فعلاً شديد الاقلال، ولم يتخذ الشعر صناعة، وإنما كان يتخذه لوناً من ألوان الترف، وفناً من فنون الامتياز العقلي والأدبي الرفيع، وفي الشعر السياسي لصبري هذا الروح المصري الذي تعرفه في شعر حافظ وشوقي، وتعرفه في حياة الجيل كله. هذه الوطنية الحادة الطامحة إلى مثل أعلى غير محدود. ولقد انتهى اسماعيل صبري إلى أن أصبح شاعراً بأدق معاني الكلمة، فهو لا يحتفل لقرض الشعر إلا إذا جاشت في نفسه العاطفة القوية، وسنح له هذا الخاطر البديع. فلا يزال يتخير له الألفاظ الشريفة يرصعها في الصبغ ترصيعاً، وما يزال بها يصقلها ويجلوها حتى يخرجها وكأنها من نظم جوهري لا من نظم شاعر. وشعره كله في طوره الثاني، يجري في سهولة، وحلاوة لفظ، ورقة أسلوب وتلاحم نسج، ورصانة قافية. ولقد كان من أثر اقتصاره في الشعر على الترجمة عما يختلج في نفسه أن أصبح فعلاً يقتصر على البيتين أو الأربعة أو العشرة اللهم إلا إن تبعته بعض الأحداث إلى القصيد فيطيل ما شاء أن يطيل. نشأ اسماعيل صبري في القاهرة، والتحق بمدرسة (المبتديان) وهو في الثانية عشرة من عمره، واتم دراسته في مدرسة الادارة والألسن في سنة ١٨٧٤، وكان وهو في المدرسة يجيد الخط، ويعنى به حتى بلغ في ذلك حداً جعل

اولي الأمر يفكرون في تعيينه مدرساً للخط. وكاد اسماعيل صبري يستجيب لهم لولا علي مبارك وزير المعارف حينذاك الذي أقنعه بالعدول عن هذا ضناً بمواهبه أن تقبر في مثل هذه المهنة، ولأنه كان يعده لما هو أسمى رتبة وأجدى عليه وعلى الأمة. وما زال يتعهده حتى أتم دراسته بمصر؛ ثم أرسل اسماعيل صبري لدراسة القانون بمدينة (إكس) سنة ١٨٧٤، وتقلب في مناصب القضاء المختلفة، وترقى سلمه حتى عين (نائباً عمومياً) وكان أول مصري يشغل هذه الوظيفة، وذلك في عام ١٨٩٥. ثم عين محافظاً للاسكندرية سنة ١٨٩٦، ووكيلاً لوزارة الحقانية، إلى أن اعتزل الخدمة في سنة ١٩٠٨، وقد انعم عليه بعدة رتب وأوسمة، وانتقل إلى رحمة الله في مارس ١٩٢٣.

ولقد أجمع الذين كتبوا عنه أنه كان مرهف الحس، أنيق المظهر والمخبر، دمث الخلق، لين العريكة، خفيف الروح، حاد المزاج [طه حسين في مقدمة ديوان صبري ص ٨]، كما أنه كان أبي النفس حييا، مترفعاً عن الدنايا، لم يغش دار «كرومر» أو يتصل به على الرغم مما بذله من محاولة لاجتذابه إليه [أحمد الزين في المقدمة ص ٣٠ ـ عمر الدسوقي: في الأدب الحديث ج٢ ص ٢٢٠] ويقول الاستاذ عمر الدسوقي إن شعره يكشف عن صفاته؛ فقد كان صبري حريصاً على أصدقائه الذين يتخيرهم بعد طول نظر، وهم قلة فإذا صادق ضن بصديقه عن سماع أية وشاية، بل يقابل الوشاية بالثناء، وكان كثيراً ما يردد قول الاحنف: «ما أقبح القطيعة بعد الصلة» وفي هذا يقول مخاطباً أصدقاءه الذين كرموه، وهو يودع الاسكندرية:

واحفظوا عهدي القديم فاني ... حافظ عهدكم برغم البعاد
فإذا قرّب النفوس أتلافٌ ... هان عندي تفرقُ الأجساد
وما المرء إلا بخلق كريم ... وليس بما قد حوى من نَشَبْ

ويتضح من تاريخ حياة اسماعيل صبري أنه درس التركية والعربية في المدارس المصرية، ثم درس الفرنسية في فرنسا. وقد درس العربية منذ وقت مبكر دراسة عميقة مكنته من نظم الشعر وهو في السادسة عشرة من عمره.

وقد ذكر الاستاذ أحمد الزين أن صبري كان يحفظ ديوان عمر بن الفارض وكان شديد الإعجاب بشعر البحتري مدمناً لقراءته مفضلاً له على غيره من الشعراء، وقد أخذ عن البحتري الكثير من حلاوة التنسيق وعذوبة الألفاظ ووضوح المعنى. كما قرأ صبري لشعراء كثيرين أفاد منهم لفظاً ومعنى. وقد حاول الدكتور محمد صبري، في كتاب أدب وتاريخ، أن يتلمس آثار الأدب الفرنسي في شعر اسماعيل صبري، وساق غير مثل على ذلك.

وقد اجمع النقاد على أن اسماعيل صبري كان معنياً بشعره «شديد النقد له، كثير التبديل والتحوير فيه [خليل مطران: مختارات المنفلوطي ص ٦٧] وهو «يتخير اللفظ الشريف للمعنى الشريف، واللفظ القوي للمعنى القوي، واللفظ الدقيق للمعنى الدقيق» [أحمد أمين في المقدمة ص ١٦]. واسماعيل صبري هو القائل:

شعر الفتى عرضه الثاني فأحر به ... ألا يشوه بالأقذار والوَضَر
فانقد كلامك قبل الناقدين تحط ... ثاني النفيسين من لَغْوٍ ومن هذر
واقرأ فديتك تأمن ما تحاذره ... من قارئ هازئ أو قارئ ضَجِر

ولذلك كان متقدمو الشعراء من أمثال شوقي، في أول نشأته، وحافظ وأضرابهما يعرضون على اسماعيل صبري أشعارهم لما عرفوا من رفاهية حسه، ودقة ذوقه، ورقة طبعه [د. خفاجي: قصة الأدب الحديث] وحظي بتقدير الشعراء والنقاد، فلقبوه بالرئيس أو شيخ الشعراء. ويذكر الدكتور محمد صبري أن دار اسماعيل صبري كانت «تذكرنا بالأندية التي يرجع إليها الفضل في تهذيب اللغة الفرنسية وتجنب الكلمات الحوشية النافرة، لأن السيدات كن فيها الآمرات الناهيات يحاسبن على كل لفظة ويتلطفن في الخطاب، وأشار إلى ذلك حافظ ابراهيم في رثائه اسماعيل صبري:

لقد كنت أغشاه في داره ... وناديه فيها زهى وازدهر
وأعرض شعري على مسمع ... لطيف يحس نُبوّ الوتر

ويذهب العقاد إلى أن صبري لما تهيأ له «أن يتلقى العلم في فرنسا، ويطلع على آدابها وآداب الاوروبيين في لغتها كان من الاتفاق العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية، وهي في حالة تشبه حالة الذوق القاهري من بعض الوجوه؛ لأنها كانت تدين على الأكثر الأغلب بتلك الرفاهة الباكية التي كان يمثلها «لامرتين» واخوانه الارقاء الناعمون».

ثم يقول العقاد: «وإذا أتيح لك أن تحضر مجلساً من مجالس الظرفاء القاهريين في الجيل الماضي خيل إليك أنك في حجرة رجل نائم مريض: فالكلام همس والخطو لمس، والاشارة في رفق، وسياق الحديث لا امعان فيه.. في هذه البيئة نشأ اسماعيل صبري الشاعر الناقد البصير بلطائف الكلام، فنشأ على ذوق قاهري صادق يعرف الرقة بسليقته وفكره، وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه».

ولقد تجلت عبقرية اسماعيل صبري في «مقطوعاته القصيرة يجري فيها ذوب قلبه، ويمزج فيها دم نفسه، بمعناه ولفظه، يغني فيها لنفسه، ويقصد بها إلى بث لوعته وتخفيف كربته وتلطيف صبابته» على حد تعبير الأستاذ أحمد أمين في مقدمة الديوان.

ومن القطع الغزلية التي اشتهر بها اسماعيل صبري قوله:

أقصر فؤادي فما الذكرى بنافعة ... ولا بشافعة في ردّ ما كانا
سلا الفؤادُ الذي شاطرته زمنا ... حمل الصبابة فاخفق وحدك الآنا
ما كان ضرك إذ عُلّقت شمس ضحى ... لو ادكرت ضحايا العشق أحيانا
هلاّ أخذت لهذا اليوم أهبته ... من قبل أن تصبح الأشواق أشجانا
لهفي عليك قضيت العمر مقتحما ... في الوصل ناراً وفي الهجران نيرانا

ولقد أثنى الدكتور طه حسين على هذه القطعة حيث يقول: «فهل تعرف روحاً أعذب من هذا الروح؟ وعاطفة أصدق من هذه العاطفة؟ ولهجة أرق من هذه اللهجة؟ وموسيقى أجل وأظرف وأحسن تمثيلا للروح المصري

الشعبي من هذه الموسيقى التي يلائم بها بين «نافعة وشافعة» في البيت الأول، بأخذ هاتين الكلمتين من حديث الشعب في حياته اليومية العادية فيرتفع بهما إلى أشد الشعر روعة، وأعظمه حظاً من سذاجة. وهل تجد شيئاً من الغرابة في أن يغني الشعر بعضُ المغنين».

ويذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن مصر لم تعرف في عصرها الحديث إلى نهاية الربع الأول من هذا القرن شاعراً يسيل رقة وعذوبة: على نحو ما عرفت ذلك عن اسماعيل صبري، فله غزليات تجيش بسيل دافق من العاطفة والوجدان، وقلما تحس فيها بتكلف أو ما يشبه التكلف، وإنما تحس بصدق الشعور الذي يأخذ بمجامع القلوب. ومع أنه عاش في عصر البارودي بل لقد تألق نجم البارودي وهو لا يزال في مهده، مع ذلك تحس عنده أنه لا يجري في اثره، فقد كانا من طبيعتين مختلفتين، أما البارودي فكان يعنى بمعارضة القدماء، ويحاول أن يتخذ لنفسه إطارهم الجزل الرائع وأن يعيد للشعر سيرته القديمة من جلال الأسلوب وفخامته، وهو لذلك لا يترك نفسه على سجيتها وحريتها، بل يأخذها بمحاكاة القدماء ويعلن ذلك إعلاناً، وما زال يحاكيهم حتى اطرد له أسلوب قوي ناصع، يلائم فيه بين القديم والجديد، فهو يحافظ على الصياغة التقليدية والفصاحة والجزالة والرونق والرصانة، وهو يجدد فيضمن شعره خواطر نفسه وشجونها وأحداث بيئته وشئونها. وبذلك استأنف البارودي لشعرنا العربي حياته الخصبة القديمة، وهي حياة تقوم على التمسك بالأصول التقليدية من جهة، فالبارودي يبقي عليها، بل لا ينحرف عنها لا في وزن ولا في صياغة ولفظ، وتقوم من جهة أخرى على تصوير البارودي لذات نفسه وعصره والظروف الكثيرة المختلفة التي أحاطت به وأثرت في شعره. وقد تبعه حافظ وشوقي فسارا في نفس الإتجاه [د. شوقي ضيف دراسات في الشعر العربي المعاصر ص ٣٣].

ويذهب د. ضيف إلى أن صبري بدأ حياته الفنية مقلداً، ولكنه لم يكد يتقدم به سن الشباب حتى ذهب إلى فرنسا في بعثة، فدرس القانون وعاد

فتقلب في مناصب مختلفة. فحياته كانت سهلة يسيرة، وانحرف منذ نضجه الفني عن طريق البارودي وصاحبيه حافظ وشوقي، فلم يكن يعنى مثلهما ومثل أستاذه بمحاكاة القدماء، بل كان يرسل نفسه على سجيتها، فالشعر ينبغي أن يكون صورة صاحبه قبل أن يكون صورة القدماء، ينبغي أن يعبر عن حياته وأفكاره بدون معوقات من ألفاظ بيانية أو أساليب قديمة، وحسب الشاعر أن ينظم البيتين أو الأبيات القليلة، يسجل خاطرة أو لمحة أو معنى من المعاني، وبذلك لم يكن من أصحاب القصائد الطوال، وإنما كان من أصحاب المقطعات والقصائد القصار. وكانت ظروف عيشه الرغد تتيح له أن لا ينظم إلا فيما تواتيه به السجية فلم يقبل اسماعيل صبري على الشعر اقبال المتكسب به، إنما أقبل عليه اقبال الهاوي الذي أتيحت له ملكة شعرية استغلها في تدوين الخواطر التي جاشت بها نفسه الرقيقة، ودعمت الرقة فيها مؤثرات من بيئته المصرية، وقد منح ذوقاً رفيعاً وحساً دقيقاً، ويذهب د. ضيف كذلك إلى أن صبري قد قرأ كثيراً للبهاء زهير الشاعر المصري الرقيق، فقد كان المصريون في عصره يعجبون به، وكانت هذه القراءات تؤثر في نفسه، وفي شعره، فهو يتغزل غزلاً وجدانياً على طريقة البهاء وهو يناجي ربه ويبتهل إليه كثيراً، ويستشعر في قرارة نفسه خضوعاً له واخلاصاً لوجهه على طريقة ابن الفارض، وإن كان لا يعشق الذات الإلهية عشقه ولا يطلب الفناء في إلهه ولا يتعمق في مواجده وأذواقه الصوفية لأن نفسه كانت قريبة سهلة لا تعرف عمقاً ولا بعداً.

والحق ـ كما يقول د. ضيف ـ أنه يبلغ من غزله الوجداني قمة لا يدانيه فيها شاعر مصري من جيله، لا لأن شعراءنا لا يئنون ولا يبكون في غزلهم، ولا لأنهم لا يرتفعون بمحبوباتهم في مراقي الحب الروحي، ولكن لأنه قصر نفسه على ذلك وعبر عنه تعبيراً طبيعياً فيه رقة وعذوبة، وفيه قرب شديد إلى النفس، وهو قرب لا نجده في المعاني وحدها، بل نحن نجده أيضاً في الصيغ والألفاظ، وكان اسماعيل صبري يتذوق الموسيقى وتطرب أذنه للغناء المصري

الذي عاصره عند محمد عثمان وعبده الحمولي، ويرجع إلى ذلـك د. ضيف أساس ما يفيض به شعر صبري الوجداني من عذوبة وألحان موسيقيـة بديعة، فقد كانت أذنه الداخلية تحسن قياس الذبذبات والتموجـات الموسيقيـة في الشعر، وكان يعرف كيف يجمع الألحان الحلوة بعضها إلى بعض، فتأسر النفوس وتجذب القلوب. وكأنها أتيحت له جميع الأدوات لكي يحسن شعره الوجداني.

ولقد كان اسماعيل صبري مقلاً في باب الوصف؛ فكتب قصيـدة في البرق والسحاب، ومقطوعة قصيرة في وصف النيل؛ وشأن هذا البـاب باب الاجتماع؛ ومن خير قصائده الاجتماعية قصيدته التي قالها في مذنّب (هالي) الذي ظهر في سنة ١٩١٠ وقيل إنه كاد يمس الأرض ويصدمها، ولو حدث هذا لانتهت الدنيا، وسمي مذنب هالي نسبة لمكتشفه. وفي هذه القصيدة تظهر تأملات صبري الاجتماعية في أخلاق الناس، حيث تمنى لو أن مذنب هالي صدم الأرض وأراحها من أهل النفاق والعقوق وأهل البغي والظلم مما كان يؤلم حسه الإنساني المرهف. يقول اسماعيل صبري:

غـاض مـاء الحيـاة من كـل وجـه فغـدا كـالـح الجـوانب قفـرا
وتفشّى العقـوق في النـاس حـتى كـاد ردّ الـسـلام يحـسـب بـرّا

ومن قوله فيها كذلك:

أغـدا تستـوي الأنـوف فـلا ينـ ـظر قـومٌ قوما على الأرض شَـزْرا
أغـدا كـلنـا تـراب ولا مُـلْـ ـكَ خـلافَ الـتراب بـراً وبحـرا؟
أغـدا يصبـح الصراع عنـاقـاً في الهيولى ويصبح العبـد حـرا؟

ويصور في براعة بطش القوي بالضعيف، يقول:

أوجـهٌ مثلما نثرتَ عـلى الأجـدا ث وردا إن هُـنّ أبـديـن بشرا
وشفـاهٌ يقلن: أهـلا، ولـو أديْـ ـن مـا في الحشـا لمـا قلن خـيرا
عـمـرك اللهُ هـل سـلام وداد ذاك أم حـاول المسـلم أمـرا
عميت عن طـريقهـا أم تعـامت أمـم في مغـاور الجـهـل حـيرى

غـرّهـا سعـدهـا ومن عـادة السعـ ـد يـؤاتي يــومــاً ويخــذل دهــرا
فتجنّت عــلى الـشعــوب وشنّت غــارة في البـلاد من بعــد أخـرى
نسيت في الصعــود يــوم التــدلي والتــدلي بصاعــد الجدّ مُغْــرى
تعب الفيلســوف في الناس عـصراً وتــولى السرائــرَ الــديــنُ عصرا
والــورى طــارد ازاء طــريــد وعُــقــاب يمسي يــطارد صــقــرا
عِــبرٌ كـلهــا الـليــالي، ولــكــن أين من يفتــح الكتــاب ويـقــرا

ولا ننسى لهذا الشاعر الكبير قصيدته الوطنية «فرعون يخاطب قومه» والتي يحث فيها المصريين على العمل والجد في سبيل رفعة الوطن عن طريق العلم وتأسيس الدعامات القوية، والأخذ بأسباب الاصلاح. يقول اسماعيل صبري:

لا القوم قومي ولا الأعـوان أعواني إذا ونى يــومَ تحصيـل العــلا واني
ولــست إن لم تـؤيــدني فــراعنــةٌ منكم بفرعون عـالي الأمر والشـان
ولست جبـار ذا الوادي إذا سلمت جبـالـه تلك من غــارات أعـواني
لا تقــربوا النيــل إن لم تعملوا عملا فــماؤه العــذب لم يخلق لكســلان

ترجمة شكسبير
وتجربة عامر بحيري (*)

هذا السؤال القديم الجديد يطرح قضيتين أساسيتين: أولاهما: قضية ترجمة الشعر بوجه عام، والأخرى: ترجمة شكسبير بوجه خاص.

فترجمة شكسبير نفسها إلى اللغات المختلفة ليست بالشيء الجديد، ذلك أن الشاعر العالمي، الذي أثبت جدارته أنه يكتب الشعر والمسرح معاً، على أعلى مستوى بلاغي وفني وموضوعي، قد ترجم إلى اللغات المختلفة منذ وقت بعيد، يصل إلى ذات الوقت الذي كتبها فيه منذ قرون أربعة.

وحين نترجم شكسبير فإننا نجد أنفسنا أمام قضية ترجمة الشعر وجهاً لوجه، ذلك أن أسلوب شكسبير قوي رصين، اضاف إلى الأدب الإنجليزي أسلوباً منفرداً معروفاً عند أهل الأدب، واستخدم اللغة أداة طيعة مؤيدة وقد خضع للقافية في المرحلة الأولى من انتاجه الأدبي، ولكنه تحرر في نهاية هذه المرحلة من القافية، واصبح شعره مرسلاً متدفقاً، ولكنه لم يشأ أن يكرر من القافية في «مقتطفات» لشكسبير وقد طبع ديوان «مقتطفات» لشكسبير طبعة أنيقة، فهل توفر الترجمة لشعر شكسبير هذه (الروح الثرية) التي تميز بها ونقصد بالروح الثرية المعنى الدائم في التعبير كلما ترجم من لغة إلى لغة، أو الذي يجب أن يدوم، وإلا ضاعت معالمه وكانت الترجمة غير أدبية، وهي أيضاً المعنى العاطفي الخيالي، لأن ترجمة الحقيقة سهلة، وقد تكون حرفية ذلك أن

(*) الأهرام ١٩٧٩/٨/٣.

مصطلحات العلوم تكاد تكون مستقرة في قاموس الثقافة العامية وليس كذلك الأدب.

واليوم يطالعنا الشاعر عامر بحيري بترجمة جديدة لمسرحية شكسبير صدر منها الجزء الأول متضمناً: «العاصفة و«تاجر البندقية». ويذكر بحيري أن ما افاده «مواصلة الترجمة الشعرية» التي في عهد الشباب هو أنه عالجها على الطريقة الشوقية «التي صاحب ظهورها اتصال بحيري بشكسبير» وقد أضاف أشياء هامة من اتجاه شوقي وعزيـز اباظـة، الذي عني بـالأسلوب السهل البسيط، كما أنه مازج بين الشعر والنثر كما فعل شكسبير تبعاً لمقتضى الحال، وهذا ليس وارداً عند شوقي وعزيز أباظة مطلقـاً. ولجأ بحـيري إلى بعض الألفاظ التي قد يرى القارئ والسامع لأول وهلة أنها دارجة، مع أنها في المعجم عربية صحيحة، وهناك شيء هام جداً لعله فات الكثيرين من مترجمي شكسبير إلى العربية، وهو هذه النكت البلاغية والمحسنات اللفظية الكثيرة، واللمحات الذكية المقصودة، التي عني بها بحيري، الـذي ابتعد كـذلك عن البحور الشعرية الكاملة، وما وسعه الابتعاد عنها، ولجأ إلى البحور المجزوءة، وخصوصاً مجـزوءات الرجز، والرمل، والكامل وغيرها، وغير القافية غالباً كل بيتين أو عند كل وقفة ينتهي إليها معنى، أو عند الانتقال من فقرة إلى فقرة، وفي بعض المواضع اكتفى بشطر واحد أو تفعيلة واحدة مما اتاح له مزيداً من الحرية والواقعية المبنيتين على فهم صحيح، وتقدير سليم.

ولكننا عند عامر بحيري نجد أنفسنا أمام مترجم شاعر يقف بجوار المؤلف الشاعر في إطار، حيث اختلط الشعر عنده بالمسرح منذ مطلع الشباب، وعرف أن رسالة الشعر الجديد، هي في هذه المزاوجة بين هذين الصاحبين الشعر والمسرح. ولذلك استطاع أن ينقل المعنى الدائم الذي نقيس به مدى جودة الترجمة الأدبية والشعرية بوجه خاص. ولعل بحيري يذكرنا هنا بما كتبه الشاعر الفرنسي «بودلير» إلى صديق له يقول «اتعرف لماذا ترجمت في صبر وأدب ما كتبه «ادجار ألن بو»؟ لأنه كان يشبهني، ففي أول مرة تصفحت فيها

كتاباً من كتبه «رأيت فيه ما كان مثار فتنتي وروعتي ولم أعثر فيه على الموضوعات التي كنت أحلم بها فحسب ولكني وجدت فيه كذلك الجمل التي كانت تراود أفكاري وكان له السبق إلى كتابتها قبلي بعشرين عاماً. والمقصود بالترجمة: نقل ثقافة معينة من لغتها الأصلية إلى لغة أخرى. ولا شك أن المفروض ـ أول ما يتبادر إلى الذهن ـ أن المطلوب هو نقل النص الأصلي، دون تصرف ما.. احتفاظاً لهذا النص الأصلي بخصائصه الأسلوبية، ومعانيه المحددة.. ولكن هذا الغرض تقوم دونه صعوبات جمة، منها اختلاف البيئة، وتباين طرائق التعبير، وتباعد التشبيهات، والاستعارات مبلغة إلى أخرى.. إلخ.. ولذلك أرى أن القدر الذي يسمح به للتصرف في هذا المجال لا بد أن يكون محدوداً لا مطلقاً، ومقارباً لا مباعداً..

وإذا كان الشعر كلمات وظلالاً للكلمات. فهل يبرز المترجم الشعر كلمات واضحة؟ أم أن ذلك يعد تجنياً على النص، إذ يصبح كل ما فيه استهلاكاً للحظة؟ فيما يتصل بترجمة الشعر إلى نثر.. يصبح الأمر قريباً من حيث صحة الصياغة.. ولكنه يكون بعيداً من حيث روح الشعر، ومفسداً للأصل.. أما نقل الشعر إلى شعر، فهناك ما سمي في السؤال بظلال الكلمات؟ وهو ما يجب على المترجم أن يراعي نقله بدقة، ما أمكنه ذلك.. فإن هذه الظلال هي الفارق بين الشعر والنثر.. وباهدارها لا نكون قد فعلنا غير افساد النص كما تقدم.. وهنا يجب أن يتبع المترجم خطوتين الأولى: أن ينقل الكلمات واضحة (مع مراعاة عدم تداخل المترادفات اللغوية، واختلاطها).. فإذا جاءت الترجمة مشرقة، وحاملة لشيء من «الظلال» اكتفي بذلك.. وإلا فعليه أن يخطو خطوة تالية نحو «الاقتراب» من الروح، وتكثيف «الظلال»، إن صح التعبير.. ولا يعد الالتزام بإبراز الكلمة الواضحة تجنياً على النص، إلا في حالة «الجفاف الترجمي»، أما في حالة استعداد المترجم الأدبي، فإن الكلمات ضرورية لأنها «الأصل» و «الظلال» حولها تحيط بها.. كما تحيط الهالة بالقمر!!..

والتساؤل الذي تطرحه تجربة عامر بحيري الآن هو: هل المترجم لا بد

أن يكون بالضرورة شاعراً؟ أم يكفي أن يكون ملماً باللغة الأصل واللغة المنقول إليها؟

إذا لم يكن المترجم شاعراً، فهو ناقل للشعر إلى نثر.. وينطبق عليه ما ذكر في السؤال السابق، أما إذا كان المترجم شاعراً (ما دام الأصل شعراً) فهذا هو الطريق الأمثل.. لأنه أعرف بالطرق البيانية، والعروضية، والظلالية.. التي يتطلبها العمل الذي يزاوله.. فلا يكفي المامه بلغتي الأصل والنقل، لأنه يفتقد حينئذ «الروح الشاعرة» التي يتميز بها الأصل الشعري، عن أصل نثري آخر..

وهناك تساؤل آخر حول مدى حرية المترجم في أن يضع النص المترجم في قالب تقليدي أو مرسل الشعر؟ يذهب بحيري إلى أن الشعر التقليدي هو الأصل، والمرسل هو الفرع - كما قررت ذلك لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة أخيراً - كما أن التقليدي هو الشعر بكل مقوماته (التي سميت في الاصطلاح بعمود الشعر).. أما المرسل فأقرب إلى سهولة النثر، وانطلاقه.. وكل من الطريقتين له ميزاته وللمترجم أن يختار منها ما يناسبه..

أما التقليدي فهو اقرب إلى المحافظة على المعنى والروح والظلال.. وهو حين ينقل إلى قالب الشعر العربي - مثلاً - يعطي القارئ العربي بعداً بيانياً رائعاً.. حين ينقل إليه شاعراً مثل شكسبير (وهو عالمي الفكرة والطريقة) فيكسبه روح شاعر عربي قديم أو حديث ملتزم بعمود الشعر..

وهنا أضرب المثل بترجمة عبارة «هملت» المشهورة «نكون أو لا نكون.. هذا هو السؤال!» فهذه هي الترجمة النثرية الحرفية التي اشتهرت لدى اكثر المترجمين لها.. ولم يخالفها بتعمق في فهم الأصل إلا مترجم واحد هو د. محمد عوض محمد، إذ قال: «الحياة أم الهلاك.. تلك هي المشكلة!»..

أما ترجمة بحيري الشعرية لهذه الفقرة، وهي التي تحمل المعنى والروح

والظلال.. وتعطي للقارئ العربي - في زعمي - ذلك البعد البياني الذي اشرت إليه.. فتقول:

إمـا البقـاء أو الفنـاء   هـذا هو الـداء العيـاء!

وأما الشعر المرسل، أو الحر.. فهو أقرب إلى بساطة النثر.. وربما كان في هذا سهولة على المترجم تعفيه من التزام البحور البسيطة والمركبة.. ولكنها في الواقع تحرم «النص المترجم» - في زعمي أيضاً - من روح العربية، وهي «الاصالة» التي تقابل «الاصالة» عند الشاعر الأصلي - وهو هنا شكسبير!

هل يستطيع المترجم أن يحافظ على موسيقى الشعر؟ وإلى أي حد يمكنه ذلك؟

يتفاوت المترجمون لنص واحد، ما داموا كلهم شعراء، كما اتفقنا.. واقربهم إلى الصواب اقربهم إلى موسيقى الشعر.. بل إن الشاعر الواحد ليجد نفسه أحياناً قد ابتعد عن الأصل، فيعيد كتابة ترجمته شعراً، مرة بعد أخرى، في بحور وقوافي مختلفة.. ولا عليه في ذلك.. فمترجم النثر يكتب عدة صور من ترجمته، حتى يرضى عن واحدة منها، فكذلك في الشعر.. وهي مهمة قد تبدو شاقة.. ولكنها جميلة.. وصادقة!

وهذه أمثلة من ترجمة لمسرحية «العاصفة» لشكسبير:

فـلم يـفـقـد لهـم روح   ولا الشعـرة من مـفـرق
لمـن اسـمـعتـه يبـكـي   بمـا ابصرتهـا تـغـرق

ففي البيت الثاني التزام حر في طريقة شكسبير، مع الاحتفاظ بموسيقاه اللفظية.. ويغني «اريل» قائلاً لفردنند وهو يبحث عن أبيه:

ابـوك في القـاع لـه مكـان   من عظمه قد صنع المرجان
وهـذه عيـنـاه مـن لآلي   ليس وإن ذاق الردى ببال
لكنـه استحـال في البحـار   إلى ثمين الدر، والنضار.. إلخ

الشعر روح وفكر وخيال.. والمترجم يستطيع أن ينقل الفكر، ولكن ما مدى مقدرته على نقل الروح بنفس الخيال؟

من كل الإجابات السابقة يتبين أن الشعراء الذين يقومون بترجمة الشعر إلى شعر.. يتفاوتون في هذه المقدرة، وهي محاولات جادة، ومجيدة (بضم الميم وفتحها على السواء). لأنها تعطينا في النهاية صوراً ثقافية غير ثقافتنا، في قوالب بيانية من لغتنا وبلاغتنا..

ونكتفي بأن نضرب مثلاً أخيراً على هذا التفاوت.. فخليل مطران يترجم أحد الأناشيد في «تاجر البندقية».. شعراً، فيه جزالة الشعر القديم فيقول:

أين مكان الهوى ومنبته؟ في العقل أم في الفؤاد مولده!
ومن مباه به الجلال.. فقد دال من المالكين أيده..

ولكن بحيري ترجمها إلى ما هو «أصح» و «أقرب».. فقال:

ألا تخبرين، ألا تخبرين بسر الغرام.. ولا تكتمين؟
أيولد في العقل.. أم في الفؤاد وكيف يغذى غذاء الجنين؟

وهكذا.. تتبين المحاولات على الطريق.

توفيق الحكيم شاعر بالعربية

ما زلت أذكر قول الحكيم وأنا اطلعه على نماذج من محاولاتي الشعرية: اعترف بأن أعظم الاعمال الفنية في الأدب هي الشعر أولاً، والمسرحية ثانياً، ذلك أن الشعر - بتعبير الحكيم - معجزة فنيـة، لأن آلاف الأفكار والصـور والأخيلة والمشاعر والصور، تتجمع في سطر واحد.. هذا السطر العجيب الذي تراه ينتفض، وأنت تقرأه، بهذه الآلاف من الأفكار والمشاعر والصور.. إن بيت الشعر الواحد يشبه طاقة مسحورة صغيرة، تطل منها النفس على الوجود البشري بتجاريبه وافراحه ومعانيه.

ويذهب الحكيم في تبرير عدم ظهور المسرحية عند الفراعنة والعرب إلى أنهم وجدوا ما هو أكثر تركيزاً أو تركيباً من المسرحية وهو الشعر، فكانت التراتيل الدينية والقصائد والاساطير وهي وسيلة التعبير عند الفراعنة وكذلك الحال عند العرب مما اغناهم عن أي قالب آخر.

وإذا كان الأسلوب في المسرحية لابد أن يكون تركيباً مـركزاً، فـإن الحكيم يرجع اتجاهه إلى أنه نبات مصري عربي عاش فوق أرض الفراعنة من جهة والعرب من جهة أخرى، وهاتان الحضارتان: الفرعونيـة والعربيـة أساسها التركيب والتركيز في التعبير الفني أكثر من التحليل، فالفكر الفرعوني مثلاً قائم على التركيز في فن العمارة وفي النحت أي الاعتماد على الخطوط الرئيسية والموحية والمعبرة اصدق تعبير بأقـل التفصيلات، كـما أن الحضارة العربية شعارها هو «الإيجاز» الذي يصيب المفصل بأقل العبارة.. فمن هاتين

الحضارتين نبع عندي الاحساس التركيبي الذي يناسب القالب المسرحي».

وفي تقديرنا أن هذا الفهم هو الذي صدر عنه الحكيم في نظريته الشعرية، ذلك أن الشعر عند الحكيم «فن إيجاز وإيحاء» وهو - أي الشعر - عنده أيضاً «خلاصة الثقافة وعصارة الذوق» فهو لذلك فن مركز، يضغط في أبياته القليلة ما يوحي الكثير إلى أصحاب الافهام، إنه ليس كالنثر فن اسهاب وايضاح، يفرغ في رؤوس الناس ما يريد من كلام وثرثرة ومعلومات يزدردونها هينة لينة وبلا جهد ولا اجتهاد.

وفي مقالنا السابق اشرنا إلى القصيدة التي كتبها الحكيم عام ١٩٦٠ بالفرنسية ولم يرد نشرها، وصرح بأنه معجب بلغة «لامارتين» ويتذوقها، وقال، كم كان بودي أن اكتب قصائد مثله.

وليست هذه القصيدة وحدها التي كتبها الحكيم بالفرنسية، بل إنه كتب العديد من الرسائل الأدبية بالفرنسية أيضاً، منها الرسالة المنشورة مع هذا المقال التي بعث بها إلى صديقه عميد الأدب العربي د. طه حسين، وفيها روح الحكيم التي تتجه نحو الشاعرية، وفي ذلك يفسر اعجابه بـ «لامارتين» (١٧٩٠ - ١٨٦٩) وطبيعته المثالية الرقيقة، وهو على ما نعلم أحد ملهمي الحركة الديمقراطية في عهد ملكية شهر يوليو وفي سنة ١٨٤٨ صار رئيساً للدولة، ثم قضى بقية حياته شأني وشأن الأدباء - في العمل لسداد ديونه وهو القائل:

«لو عصر أحد قلبي كما تعصر قطعة الاسفنج لما سقطت قطرة من الكراهية أو المرارة على اسم بشر» فاعجاب الحكيم بـ«لامارتين»: اعجاب مزدوج، بشعره من جهة وبشخصه من جهة أخرى، والشعر والشاعر متوحدان: يظهران شخصية مثالية وطبيعية نبيلة ورجولة كاملة، واحتقار للمساعي الخسيسة التي يستخدمها الماهرون لتحقيق مطامعهم في المجتمع.

وفي التأملات الشعرية للامارتين، كما في كتابات الحكيم، تلك السجية الطاهرة وهذا الاخلاص الذي يشف عن اعماق روح صاحبها.

«قد تفقد كائناً واحداً فيقفر العالم بأسره».

فمن هذا الكائن الوحيد؟ وأية صلة تربطه بروح الشاعر؟ إنه يطالعنا على يأسه العميق ورغباته الغامضة في مكان لا اسم له. ونرى في قصيدة «البحيرة» قارباً وعاشقين، ولكن أين؟ ومن هما؟ إننا لا نقف على شيء سوى عاطفة الشاعر، وما اقصر ما يدوم حبنا وما اقصر ما نحيا نحن أنفسنا، فلنحب إذن، ولنحب سريعاً».

وهو يعجب بلغة لامارتين حينما يكتب بالفرنسية، ولكن حينما يكتب بالعربية يرفض التجديد في الشعر حينما يتوجه شطر الغرب، ولذلك أعلن أن الشعر الحر أوروبي الصوت والصدى نتيجة تأثره بشعر اليوت وغيره من شعراء الغرب، وبالتالي فهو شعر لا يضرب بجذوره في الاصالة العربية.

وقد كتب إلى الاستاذ مأمون غريب يقول:

«إني أخشى على الشعر العربي الجديد من الزوال والاهمال.. فهو مثل الزهور الصناعية.. له الوان ممتعة في نظرنا وليست له جذور ثابتة في أرضنا».

ونشرت في هذه الصفحة سلسلة مقالات عن الحكيم وتصحيح مسيرة التجديد في الشعر الحديث، وفكرته حول استلهام القرآن الكريم بعيداً عن الاحالات الرجعية الأجنبية، وذلك بمناسبة الطبعة الثانية من كتابه «رحلة الربيع والخريف» والذي يتضمن مقطوعات شعرية كتبها الحكيم في العشرينات، «خطر لي في هذه الطبعة الثانية أن أضع عناوين لهذه المقطوعات المكتوبة في العشرينات، كما يضع المصور عنواناً لصورة سبق أن انطلقت حرة من وجدانه، والواقع أن هذه المقطوعات لم تكن سوى ظلال أفكار ومشاعر تجلت لي عن طريق الصور المتشابكة في تكوينات تلك التي تتجلى للمصور التشكيلي، فلقد كانت يومئذ تحت تأثير مدارس التصوير الثائرة.. لذلك لست أدري إلى أي مذهب شعري بالضبط يمكن أن ينتمي هذا الشعر»، إلى: أن يقول «لقد ادهشني ذلك ولم أجد تفسيراً له سوى أن يكون الناقد المتمكن بعيداً عن الوقوع في فخاخ التشابه الظاهري إذن فأنا هنا بالطبع لن استطيع تحديد موضع هذه

المقطوعات من الشعر عامة ومن شعرنا الحديث خاصة. وحسبي أن أقول إنها نبعت من نفسي هكذا في وقت من أوقات العمر».

ونخلص مما تقدم إلى أن الشعر، في نظرية الحكيم الأدبية، يحتل مكانة رفيعة. وهو ـ على حد تعبيره ـ «مفخرة اللغة العربية» نرى فيه نفوسنا المتفتحة أول لون من الوان الفن، والشعر الحق هو شيء ابعد كثيراً من مجرد اصابة الأهداف الظاهرة، أو تحقيق الاغراض المباشرة. بل ربما انحط شعر في عرف الفن العالي، لأنه اقتصر على صياغة حكمة أو تصوير منظر أو احداث جرس.. إنما الشعر الحق قد يتوسل بهذه الأشياء لبلوغ مأرب اسمى: هو الارتفاع بالناس إلى سحب لا تبلغ، والرحيل بهم إلى عوالم لا تنظر! .. هو أن يريهم من خلال كلماته البسيطة ووسائله البادية أشياء لم تكن بادية ولا طافية. في محيط ضمائرهم الواعية، هو بالاختصار ذلك السحر الذي يوسع ذاتية الناس، فيرون ابعد مما ترى عيونهم ويسمعون اكثر مما تسمع آذانهم، ويعون أعمق مما تعي عقولهم.. هذا هو الشعر..

توفيق الحكيم.. وعالمية اللغة الفرنسية

في سنة ١٧٨٣ اقترحت أكاديمية برلين لمسابقتها موضوعاً عن السبب الذي جعل اللغة الفرنسية لغة عالمية؟ ولماذا استحقت هذه اللغة الامتياز؟ وهل قدر لها أن تحتفظ به؟ وربما كان «فردريك الثاني» هو الذي أوعز بهذه المسابقة. وعلى كل فقد كانت بإذن منه كما يقول «لانسون». وفي سنة ١٧٨٤م قسمت الجائزة بين استاذ الماني وبين «ريفارول» الكاتب الفرنسي (١٧٥٣ ـ ١٨٥١) الذي ألف مقالاً في «عالمية اللغة الفرنسية»، بدأه بقوله: يبدو أنه جاء العصر الذي يمكن أن يقال فيه «العالم الفرنسي» كما كان يقال فيما مضى «العالم الروماني». فما تفسير هذه الصدارة؟ إن الناس شعروا في القرن السادس عشر، وهو عصر النهضة الذي تعددت فيه العلاقات بين الشعوب، بحاجتهم إلى لغة مشتركة، وكانت فرنسا هي البلد الوحيد الذي تحقق فيه الشروط الثلاثة وهي: القوة السياسية، والأدب الفني، واللغة الجذابة.

ثم يبين كيف أن المزايا الخاصة في اللغة الفرنسية قد تكفيها في احتلال مكان الشرف الذي تشغله بالفعل. فهي اللغة التي تجعل للمنطق المقام الأول دائماً». ويبين «لانسون» كيف انتشرت اللغة الفرنسية في العالم عن طريق الأدب والمجتمع. يقول: «ولم يخطر في قرن آخر بمثل هذا العدد من الكتاب الأجانب، الذين استخدموا لغتنا في كتاباتهم الفاتنة، بل إن ثلاثة منهم كتبوا بلغتنا كتابة ممتازة وهم: الأمير «ليني» والأب «جالياني» الايطالي، ولاسيما ملك بروسيا «فردريك الثاني».

ومن الأدباء العرب - في العصر الحديث - من كتب بالفرنسية أو الإنجليزية ولا سيما أدباء المهجر مثل جبران خليل جبران وامين الريحاني، بل إن رائد مدرسة ابوللو د. أحمد زكي ابو شادي قد أصدر دواوين كاملة باللغة الإنجليزية. وقد لاحظ عميد الأدب العربي د. طه حسين هذه الظاهرة في مصر، أثناء تناوله لبعض الأعمال الأدبية التي كتبها أدباء مصريون وعرب باللغة الفرنسية، وقال:

«في مصر كهول وشباب ينتجون آثاراً أدبية رائعة، ولكنهم ينتجونها في اللغة الفرنسية ويمتعون بها القراء الفرنسيين واشباههم من المثقفين، ويصرفونها طائعين أو كارهين عن مواطنيهم من المصريين، ولا بد من أن اتحدث يوماً ما عن هذه الآثار المصرية الفرنسية الرائعة فيقدر المصريون هذه الظاهرة الخطيرة التي تسر وتحزن وتلذ وتؤلم كما قلت آنفاً: تسر لأن فيها اذاعة للدعوة المصرية وتعريفاً بمصر والمصريين، ولأن من الخير أن يقدر الكتاب والشعراء المصريون خارج مصر في البيئات الأدبية العليا. وتحزن لأن من الحق أن يستمتع بها المصريون قبل أن يستمتع بها الأجانب، ولأن من الحق أن تستأثر اللغة العربية بما ينتج ابناؤها، وأن تعرفه اللغات الأجنبية بالنقل والترجمة عن اللغة العربية، لا أن يعرفه المصريون وتظفر به اللغة العربية عن طريق النقل والترجمة».

وفي مقال آخر نشره بمجلة الثقافة عام ١٩٣٩ يقول: إن من هؤلاء الكتاب رجالاً ونساء، كلهم يتقن الفرنسية كل الاتقان، وكلهم يكتب فيها النثر الرائع أو ينظم فيها الشعر البديع. ولست أدري خير هذا أم شر، بل أنا أدرى أنه خير من بعض الجهات. هؤلاء المصريون الذين يتحدثون عن أنفسهم وعن بلادهم في لغة أجنبية تراجمة امناء عن شعور مصر وحسها وعن آمال مصر وامانيها، ورسل صادقون يتحدثون إلى الأجانب بما يضطرب في نفوس المصريين من عاطفة وبما يسمو إليه المصريون من المثل العليا، وبما يطمع فيه

المصريون من الكرامة وارتفاع القدر، وعلو الشأن. وهم بذلك محسنون إلى بلادهم، سفراء موفقون بما يتكلفون من سفارة».

في تقديرنا أن الأدب العربي المعبر بالفرنسية أو غيرها ـ إبان الاحتلال في مصر أو في الجزائر ـ أدب مقاومة في مجموعه، يتسم بصفات أدب المقاومة بوجه عام، ولذلك قال «مالك حداد» إن شعرنا العربي حينما يعبر بالفرنسية، ليشهد على مأساتنا التاريخية، لا يمثل إدانة للثقافة الفرنسية أو اللغة الفرنسية وإنما إدانة للاستعمار ذاته.

ولعل هذا المعنى هو الذي دفع بحكيم الأدب العربي توفيق الحكيم، إلى أن يشرع في عام ١٩٢٧ في تأليف «عودة الروح» بالفرنسية، وهي القصة التي أراد من ورائها أن يجسد قوة مصر في الزمن الغابر كما قال الاثري الفرنسي مخاطباً مفتش الري الإنجليزي، وكان شعور المصريين في ثورة ١٩١٩ هو شعور التوحد: «الكل في واحد» عندما يصير الوقت خلوداً.. سوف نراك من جديد، لأنك صائر إلى هناك حيث الكل في واحد».

«وإذا الأمل الذي كان يدب في نفسك دبيبا مبهماً في مستقبل مصر، وفي روح مصر قد تحدد لديك تحديداً كاملاً، لأنك تشاهد النور بعد أن حجبه عنك ستار.. وتشعر بما في روح مصر من عبقرية خاصة». روح المقاومة إذن، هي التي دفعت بالحكيم إلى أن يشرع في كتابتها بالفرنسية ليقول للعالم عن امته أنها «أمة أتت في فجر الإنسانية بمعجزة الأهرام وأنها لن تعجز عن الاتيان بمعجزة أخرى أو معجزات، أمة يزعمون أنها ميتة منذ قرون، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السماء من بين رمال الجيزة! لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش إلى الأبد». والسؤال الآن: لماذا عدل الحكيم عن كتابة قصته بالفرنسية، وكتبها بالعربية؟.

والإجابة على هذا السؤال تتلخص في فهمه لدوره في الأدب العربي الحديث، وأن من الحق أن يستمتع بابداعه المصريون قبل أن يستمتع به الأجانب، وأن من الحق أيضاً أن تستأثر اللغة العربية بما ينتج ابناؤها وأن

تعرفه اللغات الأجنبية بـالنقل والـترجمة عن اللغـة العربيـة، لا أن يحدث العكس.

لذلك طرح الحكيم فكرة الكتـابة بـالفرنسيـة جانبـاً، بهدف تـأصيل الاجناس الأدبية الجديدة في الأدب العربي، ذلك أنه اتجه إلى الأدب التمثيلي والقصصي بدافع «العقل الواعي والحاجة الماسة: حاجة المواطن إلى التعبير عن حماسة لبلاد، وعن رؤيته لتطور يستحقه، وحاجة الأدب وقتئذ إلى اقرار هذه القوالب الجديدة في نحو جاد».

يوضح الحكيم أنه استهدف بـرواية «عـودة الروح»: منـح «الاحترام المفتقد للفن القصصي في مصر، والذي كان يحظى به كاتب المقالة الأدبيـة وحده، أما المتخصص في الكتابة القصصية أو المسرحية وحدها دون أن يكون إلى جانب ذلك كاتب مقال فإن عالم الأدب عندنا لا يعترف بجدية عمله. ولذلك كان أحد زملاء طه حسين في السوربون وهو أحمد ضيف، عندما أراد أن يكتب رواية «منصور» كتبها بالفرنسية واشترك معه في كتابتها كاتب فرنسي اسمه «فرانسوا بونجان» ولكن هذا الكاتب الفرنسي زعم بعد ذلك أنه هو المؤلف الأصلي وأن أحمد ضيف ليس اكثر من معاون ثانوي امده بالمعلومات والمواد التي صاغها هو بقلمه الفرنسي وفنه الروائي. وهذا ما كاد يحدث لي.. وما جعلني أرفض مشاركة أي شريك فرنسي، وقد طرحت عندئذ هذه النسخة الخطية الفرنسية جانباً، وكتبت من جديد الرواية باللغة العربية التي نشرت بعد ذلك».

ولكن الحكيم لم ينصرف نهائياً عن الكتابة بالفرنسية، ولكنه كان يلجأ إليها في كتابة الرسائل، أو بعض المقطوعات الشعرية، وقد بعث إلى الأهرام من باريس الاستاذ شريف الشوباشي هذه الرسالة: «نشرت صحيفة المحرر الأسبوعية التي تصدر في باريس بمناسبة الذكرى السنوية الأولى لرحيل توفيق الحكيم قصيدة كتبها الكاتب والمفكر الكبير الراحل بخط يده باللغة الفرنسية

في عام ١٩٦٠. ويقول الاستاذ نبيل مغربي رئيس تحرير المحرر: إن توفيق الحكيم قال له وهو يسلمه نص القصيدة بمكتبه في مبنى الأهرام:

«حاولت أن أكون شاعراً وباللغة الفرنسية ففشلت.. أنني معجب بلغة لامارتين واتذوقها وكم كان بودي أن اكتب قصائد مثله. ثم أضاف الحكيم: أرجو ألا تنشرها الآن واحتفظ بها ضمن اوراقك الخاصة على أن تتصرف فيها بعد رحيلي..»

تيارات التجديد في شعر
حسن كامل الصيرفي

أصدرت رابطة الأدب الحديث مؤخراً هذا الكتاب الجديد للدكتور محمد سعد فشوان عن الشاعر حسن كامل الصيرفي الذي رحل عن عالمنا قبيل صدور الكتاب، ليكون شعلة وفاء لشاعر كبير من شعراء أبوللو ورابطة الأدب الحديث على مدى نصف قرن من الزمان أصدر فيها عدداً من الدواوين التي أثرت الشعر العربي المعاصر من مثل: الألحان الضائعة ـ الشروق ـ صدى ونور ودموع ـ عودة الوحي ـ شهرزاد ـ زاد المسافر ـ النبع ـ صلواتي أنا ـ نوافذ الضياء. وغيرها، مما يعد علامة في طريق تطور الشعر العربي المعاصر ويعد شعره تياراً جديداً في شعرنا الحديث.

وقد تحدث عنه الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي في كتابه «مذاهب الأدب» الذي صدر عام ١٩٥٣ وقال عنه إنه شاعر رومانتيكي مجدد يملك الموهبة الشعرية المبدعة. وفي مقدمته لكتاب الدكتور فشوان يتحدث عن الصيرفي صاحب الموسيقى الرائعة والأسلوب الجميل واللفظ المونق، والصور الشعرية الخلابة، والخيال الجامح السارب في الكون، وصاحب الإبداع الشعري الرفيع، الذي يكاد ينفرد به من بين شعرائنا الكبار.

في ديوانه «عودة الوحي» من قصيدته «يا شاعر الحلم الغافي» يقول الصيرفي:

يـا شاعـرا.. الحلم الغافي عـلى مُقل   أجفــانها أوهنهــا السهــرُ والحـلمُ
يـا شـاعـرا.. زاده في كـل مـرحلة   الحسن والحـرف والقرطـاس والقلم

ذلك هو الشاعر حسن كامل الصيرفي الذي آثر ـ كما يقول عنه صديقه وأستاذي الدكتور عبد الحميد يونس ـ أن «يبتعد عن الأضواء، وأن يعتصم دائماً بالوقوف بمعزل عن الشهرة» وقد عرف الصيرفي بنفسه فيما كتبه للدكتور **شكري فيصل** بمناسبة انتخابه عضواً مراسلاً لمجمع اللغة العربية في دمشق. ومنه تعرف .أن الصيرفي ولد بمدينة دمياط في ٦ سبتمبر (أيلول) ١٩٠٨م، وتلقى دراسته الابتدائية والثانوية، ثم حالت ظروف قاهرة دون اتمام مراحل التعليم، فالتحق بوظيفة بوزارة الزراعة، ثم انتقل إلى مجلس النواب وشغل بعد ذلك فيه ادارة الصحافة حتى أحيل على التقاعد في ١٩٦٨م. وعاون في تحرير مجلة «العصور» التي أنشأها الاستاذ اسماعيل مظهر سنة ١٩٢٧، ونشر فيها بواكير شعره، ثم بدأ ينشر في مجلة «المقتطف» في أوائل الثلاثينات شعره، وتولى في هذه المجلة باب الكتب نـاقداً، ومعـرفاً، وشـارك في عام ١٩٣١ في تحـرير الصفحات الأدبية في جريدتي «**الجهاد**» و «**الضياء**» اللتين أصدرهما الاستاذ **محمد توفيق دياب**، وصحيفة «الوادي» التي أصدرها الاستاذان عباس حافظ، وأحمد خيري سعيد.

وفي سنة ١٩٣٢م اشترك مع الدكتور **أحمد زكي أبو شادي** في تأسيس جمعية أبوللو الشعرية، وقام بنصيب كبير في تحرير مجلتها الشعرية. واشترك في ١٩٣٥ مع الدكتور **عبد الحميد يونس** في اصدار مجلة «**الراوي الجديدة**» التي عبرت عن ثورة الشباب عام ١٩٣٥. ووضع الصيرفي وقتذاك «نشيد الثورة» الذي نشر فيها.

وفي سنة ١٩٥٦ انتدبته وزارة الثقافة لاخراج مجلة (**المجلة**) وتولى مع الدكتور **محمد عوض محمد** تحرير هذه المجلة، ثم مع د. **حسين فـوزي**، فالدكتور **علي الراعي** فالاستاذ **يحيى حقي**، حتى ترك هذه المجلة ليدير تحرير مجلة «**الكتاب العربي**» ثم تركها ليتفرغ لخدمة التراث العربي في مشروع عهد

به إليه معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية. ثم اختير عضواً بلجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ثم لجنة الدراسات الأدبية، ولجنة التفرغ إلى أن توفي في العشرين من مايو عام ١٩٨٤.

وقد خبر فيه الدكتور **أحمد زكي أبو شادي** (ـ ١٩٥٥م) تلك الروح المتسامية المحبوبة، فكتب دراسة عنه صدر بها ديوان «الألحان الضائعة» ومما قاله فيها: «.. وإن الاعزاز الذي نوجهه إلى شعره نستمده من شخصيته الشاعرة المتسامية المحبوبة، تلك الشخصية الحساسة الناضجة التي تأسرنا بتعاليمها في صمتها البليغ، حينما تحوي الدنيا حولنا بسفاسف الأمور.. كما أن احتفاظه بشخصيته علامة أخرى من علاماتها القوية، وحسبك أن تفترض حرماننا من نماذج هذا الشعر الحديث فتشعر بالفراغ الذي تشغله شخصية الصيرفي الشاعر، وإن أبى عليها إلا التواضع أو التواري، كأنما ذلك من أصول فنه العريق..» ذلك أن الصيرفي الذي أبت عليه نفسه ذلك بعثت أشعاره أسرار شخصيته، وبثت فيها الحياة.. يقول:

أنا بالحرف أرسم ما جا ... ش بصدري من صادق الخطراتِ
وأعير الألفاظ أجنحة الطير ... فتعلو خفاقة الرفرفاتِ
همسات الوحي المجنح تنسا ... ب بسمعي في أعذب الأغنيات
كل جرح في كل قلب أداويـ ... ـهِ بشعري المرقرق الكلمات
حين لا أستطيع يوماً شفاء ... لجراحي العميقة الداميات
وأداري آلامها عن رفاقي ... بالطلاء الرقيق من بسماتِ
غير ما يكشف اليراع من السرِّ ... اختلاسا من مثل هذه الصفحات

الشعر واشواق الحياة(*)

كتب العقاد عام ١٩٥٩ متصوراً مستقبل الشعر في سنة ٢٠٠٠ يقول: «يتيسر يومئذ للشاعر أن ينظم الشعر الذي يستريح إليه أصحاب المدارك العالية، والأشواق الروحية والخواطر النادرة، ولا يعز عليه أن يجد قارئه إلى جانب قراء الغزل الشائع واللفظ اللامع والسفساف الذي يروج، كما تروج الأزياء في بعض المواسم.. ويتيسر للنقد أن يبطل ما شاء ويفضل عليه ما شاء لأنه يجد المثل حاضراً لكل باطل ينكره ولكل فضل يؤثره، ويجد الشواهد على هذا وذاك يقبلها من يسيغها ولا يعني أن يزنها بموازينها...».

هذا التصور المستقبلي للشعر: يؤكد أن الشعر ضرورة لا غنى عنها، ولم يهمل في أيامنا هذه كما يخطر للكثير من القراء والنقاد، ذلك أن الشعر ـ كما يقول شوبنهور ـ لا يتطلب منا سوى أن نندمج مع صاحبه، لكي نتذوق فنه ونتجاوب معه. وعلى ذلك يتأكد دور الشعر في الحياة لاشباع اناس مختلفي الملكات إلى حد بعيد.

هذه القضية المتجددة أثارها هذا الأسبوع، صدور ديوانين أولهما: «أشواق الحياة» للدكتور ـ محمد عبد المنعم جفاجي، والآخر: الاعمال الكاملة للشاعر فاروق جويدة. وقد تحدثت عن هذه الاعمال الكاملة في الأسبوع الماضي، حيث تعرفنا على شاعر ينبع الشعر لديه من قلبه، أو كما يقول

(*) الأهرام ـ ١٩٨٤/٩/٢٣.

الرومانسيون. فالفن لا يصنعه إلا الشعر، والقلب وحده شاعر يملي عليه وجدانه فليكتب هذا السيد الموهوب».

أما ديوان الدكتور خفاجي، فهو بالفعل يؤكد هذا المعنى الكبير لضرورة الشعر في التعبير عن «أشواق الحياة» حيث تتألق فيه صفحة من صفحات فكره المشرق وابداعه المتألق، الذي لازمه طيلة مسيرته الفكرية والابداعية. ذلك أن الدكتور خفاجي لم يكتب الشعر إلا لتحقيق رسالته الإنسانية التي كرس لها كل طاقاته ومواهبه التي سخرها الله تعالى لخدمة الفكر الإسلامي، فجاء هذا الشعر معبراً عن رسالته في مجملها، وعن فكره الذي تحفل به مؤلفاته العديدة في الاسلاميات والأدب والنقد والتاريخ. من أجل ذلك، يجد القارئ مفتاح شخصية الشاعر في قصيدته الرائعة والتي جعل عنوانها «إنسان القرآن» يقول الشاعر في هذه القصيدة:

اقرأ.. ويالـك من شعار أعـظم   اقـرأ.. شريعة مـرسـل ومكـرم
اقـرأ.. يعلمك الـذي بجلالـه   قـد علم الإنسـان مـا لم يعلم
اقـرأ.. نـداء رن في أذن الـوجو   د. نـداء عصر عبـقـري ملهـم
اقـرأ.. وتهـتز السـماء يقـولهـا   وحـي من الله الـعـزيـز الاكـرم
اقـرأ.. وتبـدأ رحلة الـدنيـا إلى   عصر الحضـارة والكتـاب المحكم

حقاً.. لقد ورث الخفاجي هذه الرسالة الإنسانية الكبرى، يدعو إليها كاتباً ومفكراً وشاعراً من أجل أن يسود إنسان القرآن وتعلو كلمة الحق تبارك وتعالى، ولينشر نور الله ونور العلم ونور الحضارة الإنسانية، فمن أجل ذلك يأسى كثيراً حينما يتأمل الحاضر من حوله، بعد أن طويت صحائف الماضي الذي لم يهزم، ويواجه هذا الحاضر المؤلم بقدرة الاستجابة والتحدي التي تتسم بها الشخصية العربية والتي يعبر عنها الخفاجي في شعره، يقول:

لا، لن تنام عن النضال، عن الكفاح   عن الـتراث، وكـل فخـر المسلم
ولسـوف نشعلها لـظى متـأججـا   ونقـول للبـطل المـدجـج: اقـدم

ذلك هو إنسان القرآن، الذي يعبر عنه شاعرنا المبدع الذي بدأ رحلته الشعرية في الثلاثينات، مع اقرانه الذين بدأت الهاماتهم الابداعية بكتابة الشعر فضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي، والدكتور حسن جاد والخفاجي حيث اصدر ثلاثتهم دواوينهم الشعرية الأولى عام ١٩٣٦، ومضوا يحققون رسالة إنسان القرآن في عالم الفكر والشعر، فاثروا أدبنا الحديث بابداعهم وفكرهم الأصيل، من أجل، أن يكون إنسان العصر، هو إنسان الإسلام العظيم.

وفي شعر الخفاجي تتضح ابعاد الرؤيا الابداعية: حيث تكشف لنا عن عناصر الاصالة والتجديد، في الشكل والمضمون على السواء في التعبير عن إنسان العصر وهمومه، وقضاياه بل عن أدق خلجاته النفسية.

وفي شعره تتجلى قضية الانتماء في أوضح صورها: فهو دائماً يكتب عن موطنه وقريته ومدينته الجميلة المنصورة. وآخر ما قرأناه له في مناسبة المهرجان الثقافي الذي اقامه الوزير سعد الشربيني محافظ الدقهلية، قصيدته أكاليل النصر، التي يقول فيها:

في يديها على المدى الصولجان ... ولها قام العيد والمهرجان
خشع المجد في حماها، واصغت ... لعلاها الدنيا، ودان الزمان

إلى أن يقول:

إنه الحاضر النبيل تحييه ... العلا والجدود والاوطان
لانتصار الإنسان والوطن الحر ... قد كان ذلك المهرجان

وهكذا، سيظل الشعر خير معبر عن أشواق الحياة.

زكي مبارك.. وأطياف الخيال (*)

يقول «بيكون»: إن الفن هو الإنسان، مضافاً إلى الطبيعة، ويقدم لنا «اندريه موروا» أمثلة على ذلك تثبت أن هذا التعريف صحيح، فالطبيعة تمنح المصور «الخامة» التي تعينه على رسم لوحة، كالأشجار والزهر، والبحر، والكائنات الحية، والنور.. والمصور يقوم بتنسيقها وتبسيطها حسبما يقتضيه ارضاء رغبات عقول الناس.. والطبيعة تمنح من عناصر الرواية والمسرحية، كالصرخات والرغبات الملحة، وجرائم القتل الغامضة.. والشاعر يتناول هذه المادة المختلفة فيستخلص منها رواية جميلة التسلسل يفهمها المتفرج ويتأثر بها.

ويؤدي الاعتراف بصحة هذا التعبير ـ عند موروا ـ إلى الاعتراف بوجود فن الحب.. فالطبيعة في الحب، وفي كل شيء آخر، تمنح المواد «الخام» وحسب، وهي تقسم الكائنات الحية إلى جنسين، وتخلق ضرورة تناسل الانواع غير أنه لو لم يكن العقل البشري قد تناول هذه المواد بالتشكيل والتنسيق على تعاقب العصور، لصارت غراميات الإنسان بسيطة وتافهة، ذلك أن معجزة الحب الإنساني، أنه عند الرغبة ـ وهي غريزة طبيعية جداً ـ تحدث مجموعة من المشاعر الجميلة المختلفة.. يقول جيته على لسان شيطان روايته: « إنك بعد أن تبتلع هذه الجرعة، سوف ترى هيلونة في كل امرأة».

يقول «الدكتور» زكي مبارك:

(*) الأهرام: ص ١٣ في ١٩٨٨/٢/١٤.

كنت عندي أنت قد قال الخيال وتساقينا نعيما كالوصال
أيها المقصود من نور الجمال قد عشقت الوهم فاسمع وتعال

هذه الأبيات التي تجدد مشكلة الفن والطبيعة، من الديوان الرابع للدكتور زكي مبارك ١٨٩٥ ـ ١٩٥٢، اصدرته كريمته الأديبة كريمة زكي مبارك هذه الأيام احتفالاً بذكراه، بعد أن تصدت لجمع قصائده من بطون الصحف.

ونعرف من سيرة الشاعر أنه ولد بقرية سنتريس، وتعلم في الأزهر الشريف ثم بالجامعة الأهلية، ثم نال الدكتوراه، وسافر إلى باريس ونال الدكتوراه من السربون برسالته عن النثر الفني في القرن الرابع الهجري (١٨٣١).. ومن أبحاثه الشهيرة «التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق» و«الأخلاق عند الغزالي».

أما شعره، فلم يصدر منه في حياته إلا ديوانان: الأول سنة ١٩٣٣ بعنوان «ديوان زكي مبارك» والثاني عام ١٩٤٧ بعنوان «ألحان الخلود»، أما الديوان الثالث «قصائد لها تاريخ» فقد صدر بعد وفاته، يتبعه الديوان الجديد الذي نتحدث عنه اليوم «أطياف الخيال».

يقول في تقديم القصيدة التي حملت عنوان الديوان بصحيفة البلاغ ١٩٤٧/٩/٢٩.: «هذه القصيدة تصور ليلة من ليالي الأنس وما أكثر هذه الليالي في حياتي، بالحقيقة أو بالخيال، ومن المستحيل أن يكون جميع ما اذكره في اشعاري من أخبار عن صبواتي وقع بالفعل».. إن لي غرضاً وطنياً من هذه الصور الشعرية، وذلك الغرض هو اغناء الأدب العربي بالوان يكثر وجودها في الأدب الغربي.. وأنا أعترف بأنني خائف من أن يضيع ابناؤنا من أيدينا، لأنهم لا يجدون عندنا من الصور البيانية بعض ما يجدون في الأدب الأوروبي»:

ليلة الأمس إذا شئنا تعود بالخيال البكر والفن الجديد
أنت في دنياي ألحان الخلود أنا في دنياك أنوار الوجود

وينبه الشاعر إلى دور الخيال في العمل الفني، وإن كان يدرك أن الشعر

أيضاً نشاط ذهني، ولعل هذا ما عبر عنه «اندريه مالرو» حينما كتب: «إن الفن ليس احلاماً، وإنما هو امتلاك لناصية الاحلام. ومهما كان من قيمة الشحنات الوجدانية في نفس الفنان، فإنه من المؤكد أن يكون في وسعنا أن نحدد نوع نشاطه الفني بالاقتصار على النظر إلى مزاجه أو حساسيته، أو وجدانه، أو الهامه، أو خياله.. فالفن جهد وتأمل، أكثر مما هو حلم وتخيل».

وتجربة زكي مبارك الشعرية تشير إلى أن الفن عنده جهد وتأمل، متعة العقل الذي ينقل إلى صميم الطبيعة، بل إلى فن الحب، الذي يكمن في صميم الطبيعة، وهو لذلك يقول في «مدامع العشاق» إن الجمال «ملك العيون النواظر، وأن البخل به اثم، وفي «النثر الفني» يقول: «ودراسة الحب باب من علم النفس لا يتقنه إلا الاقلون، والناس يحسبون الكلام في الحب لوناً من العبث، لأنهم يغفلون عن طبائع النفس الإنسانية التي لا تخلو من صبوات في كهولة أو شباب، وقد عرف كتاب الغرب وشعراؤه ومفكروه قيمة تلك الدراسات النفسية، فاضافوا بها إلى علم النفس ثروة عظيمة لا تخطر لكتاب الشرق على بال»، وفي «ليلى المريضة في العراق»، يقول: ليس لي من أهل الجمال والاقارب واحد، هو درس الطبائع والغرائز والميول لاخرج من ذلك بمحصول فلسفي قد ينفع بعض النفع في ازكاء الدراسات الأدبية والفلسفية:

قضيت الليـل في كـرب شـديـد   متى تخلو حيـاتي من كـروبي؟
صـديق خـانني واضـاع عهـدي   لمـاذا كـل هـذا يـا حبيـبي؟

وهـذا هو السبب في أن «مـارسيل بـروست» قال: إن الحب مسألة اعتبارية، وإننا لا نحب اشخاصاً لحقيقتهم وجود، بل نحب فقط، أولئك الذين خلقناهم: «إن الجمال إنما يكمن في عين الناظر إليه»، وإلى مثل هذا ذهب «ابن حزم» قديماً في تشخيص الطبيعة الإنسانية، وما تتعرض له من حالات نفسية، يقول زكي مبارك بعنوان: إلى بعض الغادرين:

إلى شـاطئ فيـه اغـراقكـم   رمينـاكم الـرميـة القـاضيـه

صحـا القلب من حب مفتـونـة   من الغـدر لم تـك بـالصـاحيـه
سقى الغـدر انفسكم فـارتـوت   ولـلغـدر نـافـورة سـاقـيـه
ابـحتـم من الهـجو مـا لا يبـاح   ففي هجـوكم جـادت القـافيـه

مهرجان المربد
وقصيدة الحرب(*)

كان الأصمعي في «المربد» فمر عليه النحوي الكبير أبو العلاء فسأله: ماذا تصنع هنا يا أصمعي. أجاب: اني احب المربد. قال أبو العلاء: الزمه فإنه يشيد النظر ويجلو البصر، ويجمع بين ربيعة ومضر. ويحدثنا الأديب العراقي المعروف عبد الجبار داود البصري عن النقد الأدبي في تراث المربد، حيث يسجل التاريخ الأدبي سبع مدارس نقدية متميزة بسبب تنوع اماكنها وعصورها، كمدرسة بغداد، ومدرسة الموصل، ومدرسة القاهرة، ومدرسة المربد، التي عرفت بمدرسة «الفحولة في الشعر» وكان رائدها ومعلمها الأول: أبو عمرو ابن العلاء الذي وصف بإمام أهل البصرة في القراءات والنحو واللغة وبأنه الأوسع علماً بكلام العرب ولغاتها وغريبها وشعرها.

وقد تتلمذ عليه الأصمعي الذي جعل مجتمع البصرة كله مدرسة له، واشتهر في تاريخ النقد الأدبي كتابه: فحولة الشعراء، والذي وضع نظرية تقوم على ركائز أربع: أن يكون الشاعر متقدماً في الزمن، وأن تكون الصفة الغالبة عليه الشعر وأن يكون له شعر كثير فلا يكون فحلاً بواحدة، وأن يتميز بسعة الاطلاع والتحصيل الثقافي واستكمال أدوات الشعر، وقد أخذ هذه النظرية عنه تلميذه محمد بن سلام الجمحي وأفاد منها في تأليف كتابه الرائد في المصنفات النقدية: طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين.

(*) الأهرام ـ ١٩٨٧/١٢/٦.

صورة ترتبط في الذاكرة العربية، بالازدهار الشعري والفكري، الذي تتسم به بغداد، وما أن وصلت الطائرة التي تقل الأدباء والشعراء المصريين مطار صدام الدولي حتى تمثلت ما كتب في بغداد من عيون الشعر قديماً وحديثاً، ولسان حالي قول الشاعر الكبير عزيز أباظة:

لم ننـا عن وطـن ولا أهـل: أمـا جـرت العروبـة بيننـا مجـرى الـدم
قـالوا: بـدت بغداد، قلت تـدافعت بـغـداد بـين تـنـعـم وتـقـدم
هـاتـوا من السحـر الحلال أزفـه لسنـائهـا القـدسي سجـدة مقـدمي
إني أحـج لهـا وبـين جـوانحي شـوق كـانفـاس اللهـاب المضـرم

واجتمع في مهرجان المربد الشعري اكثر من ألفي أديب وشاعر وناقد من شتى انحاء الوطن العربي والعالم، وتجيء كلمة الافتتاح التي يلقيها الوزير العراقي الأديب لطيف نصيف جاسم وزير الثقافة والاعلام، مؤكدة لهذه الخواطر التي طافت بأذهاننا جميعاً، فتحدث عن تحديات الثقافة العربية، ودور الشعر في تقرير الارادة واملاء صوت الأمة. وتناول الوزير الاوضاع العربية والحرب العدوانية التي يشنها النظام الإيراني على العراق. وفي بداية الجلسة دخل أطفال مدرسة بلاط الشهداء الذين تعرضوا لما تعرض له اشقاؤهم في مدرسة بحر البقر في مصر، وتجسدت وحدة النضال العربي في مواجهة العدوان من أجل الحب واسقاط حرف الراء من كلمة «الحرب».

وقرأ الشعراء كمال الحديثي وأحمد سليمان الأحمد وخليفة الوقيان وعبد الرازق عبد الواحد ورعد بندر وسعد درويش (من مصر) الذي قدم لقصيدته بقوله: كانت بعض أبيات القصيدة تحمل أمنية طالما راودت نفسي وقلبي ولكن القائد الملهم الرئيس صدام حسين سبق قصيدتي فحقق الأمنية وعاد العلمان بعد طول غياب. وهنا ضجت القاعة الكبرى بالتصفيق اعراباً عن المشاعر العربية تجاه مصر وحضورها العربي..

والقى الشعراء من مصر والوطن العربي قصائدهم في الأمسيات

الشعرية، فاستمعنا إلى فتحي سعيد، ومحمد ابراهيم أبو سنة، ومحمد التهامي، ومحمد برهام، وكاتب هذه السطور، وغيرهم من الشعراء الذين لم تسعفني الذاكرة بحصر اسمائهم، وقد كشفوا عن وجه مصر المشرق والمضيء دائماً. واصبحت «قصيدة الحرب» موضوعاً للشعراء، وللباحثين والنقاد في الحلقات البحثية التي أدارها الأديب العراقي المعروف د. محسن جاسم الموسوي، موضحاً أهمية قصيدة الحرب في هذا الظرف الذي تمر به أمتنا العربية، وأشار إلى المحاور الرئيسية التي تتضمنها المناقشات النقدية حول مشكلات ومستقبل الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين.

وفي النغم الشعري الذي تميز به مهرجان المربد الشعري هذا العام، من حيث الكشف عن الوجه الأصيل للشعر العربي والدفاع عنه، وفي الدفاع عن الشعر لنا حديث آخر.

لكل زمان شعراؤه(*)

القاهرة خلال الأيام الماضية، عاشت لياليها مع الشعر والشعراء، من أبناء مصر ومن أبناء الضاد في أمتها العربية، وهي لم تعش هذه الليالي القاء وانشاداً في أمسيات الشعر بمعرض الكتاب فحسب، وإنما تعيشها أيضاً بكل اصدار جديد يضاف إلى ديوان الشعر العربي، على النحو الذي يجعلنا نقول مع «امرسون» إن لكل زمن شعراءه، ذلك أن تجاريب كل عصر تحتاج إلى تعبير جديد، فتلوح الدنيا دائماً في انتظار شاعرها، ومن المغالطة أن يقال في أي عصر إننا رفغنا من الشعر والشعراء لمجرد السبق بشاعر شهير.

إن خير الأدب وسمو الشعر ـ كما يقول رائد أبوللو د. أحمد زكي أبو شادي ـ لما يدعو إلى تشجيع الإنتاج الأصيل كيفما كانت صوره، وبذلك نحقق ظهور الأدب العصري المعبر عن أهله وزمنه في غير انحراف عن القافلة الإنسانية.

وهنا نتساءل: ماذا يحاول الشاعر المعاصر أن يفعل عندما يكتب قصيدة:؟ إنه ـ على تعبير سيسيل داي لويس ـ يحاول أن يستخلص معنى شعرياً من تجربته. وهو يكتب لا من أجل إفهام غيره بل كي يفهم هو. إن الشاعر الذي ينظم قصيدة جيدة يشبه المكتشف الذي يجد ما لم يكن يعرف أنه يبحث عنه، الذي لم يعرف ما كان يبحث عنه حتى يعثر عليه.. الأصوات هي التي تقود الشاعر إلى لم شمل عدد من التجارب الجزئية التي لا تربطها

(*) الأهرام ـ ١٩٨٩/٢/٥.

صلة: بعض مشاهدات الشاعر وأفكاره ومطالعاته وارهاصاته العاطفية وحدسه الباطني.. تجتمع هذه على نهج يفقد كلا منها ذاتيتها وانعزالها وجزئيتها ويستوعبها كلها، بنية مركبة تعطيها معنى.. ومعناها عندنا أكبر من مجموعة اجزائها.. ونحن نحكم على قصيدة بالجودة ونشعر أنها ترضينا عندما تعطينا إحساساً بأنها شيء كامل، شيء تام لا يمكن أن يضاف إليه أي شيء ولا يمكن أن ينزع منه أي شيء دون النيل من قيمته أو حتى الذهاب بحياته.

فتحي سعيد: إلا الشعر يامولاي:

والشاعر فتحي سعيد من كوكبة الشعراء اللامعين في هذا الزمان، اخترمه الموت وهو اكثر ما يكون عطاء، عاش للشعر واتخذ من الشعر قضية حياة، تلازمه عندما يغمس خرقاً في مداد المحبرة.. وعندما ينزف قلبه، في نشيد أو قصيدة وعندما يعزف رسماً في بياض الصفحات، وعندما يدخل دير الكلمات ويشعر انذاك أنه «قوي وجسور، وجريء ومغامر».

وهو لذلك يرى «الحكمة والشعر الفين، اعتنقا عند بزوغ الفجر» يقول في ديوانه «إلا الشعر يامولاي»:

ولأن الصمت حفيد الموت
الحرف عليه دم من صلب الاحفاد
والدرع بها بصمات
إن الكلمات لنا أكباد
تمشي فوق الورقات..

فالشاعر يحاول اكتشاف الحقيقة من خلال الشعر، من خلال مادته، الكلمات، التي يوليها من الحب والتواصل قدراً أكبر مما يمنحها الآخرون.

نجد أن في أعمال فتحي سعيد الغنائية وفي مسرحيته الشعرية: «الفلاح الفصيح»، التي استطاع فيها إعادة تركيب المغزى التاريخي، من خلال رؤيا

متميزة لحقائق التاريخ وابداع يوظف هذه الحقائق لخدمة حاضر الإنسان المعاصر.

ابراهيم عيسى: كلنا عشاق:

وفي هذه الأيام يطالعنا الشاعر ابراهيم عيسى بديوانه «كلنا عشاق» مؤكداً أن «كل الناس عشاق» لأن الشاعر من خلال لغته، والفاظه المشعة، وأنغامه يناشد عصراً يحلو لبعض المفكرين أن يطلقوا عليه اسم «عصر الحب» ويحلو له أن يسميه «زمان الحب» في موشحه: يا زمان الحب في وادي الشموس..

وهكذا ارتبط الحب بالشعر، فصار مزيجاً من الحقيقة والخيال، واصبح الحديث عن الحب تحليقاً في سماء الشعر والسحر والشر:

يقول الشاعر:

طفل في القلب اخادعه ولطير الصدر تطلعه
انهاه وقولي يفزعه ويمر الحسن فيتبعه
وعرفت الشوق ولم أعرف أن الأشواق ستصرعه

أجل فالحب هو «دائماً أبداً وليد صغير لم يتعد دور التكوين» ـ كما قال «بسكال» في مقال حول «انفعالات الحب». والشاعر هنا يصور الحب بدافع الرغبة في حياة البراءة السعيدة، التي يريدها للناس جميعاً حتى يستمتعوا بموسم الحب. وهو لذلك يأسى حينما يموت هذا الحب ونقرأ للشاعر قصائده، حيث يتحدث عن «خلود الحب» في غنائية عذبة اتسم بها الديوان، ورسمت لنا ملامح شاعر رقيق يعبر عن خوالج نفسه بلغته الخاصة، متجاوباً مع تجربته في الحياة.

كمال نشأت:

ويطل علينا وجه مصري حبيب، غاب عن وطنه زمناً من الدهر، منشداً اعذب الألحان، وهو د. كمال نشأت، في ديوانه الجديد:

والدكتور نشأت من الشعراء الذين عبروا عن الشخصية المصرية منذ ديوانه الأول «رياح وشموع» عام ١٩٥٦، في نزوع إلى الأسلوب القصصي والغنائية المنطلقة، ميزه بين اقرانه من رواد التجديد في الشعر الحديث: السياب والبياتي، وعبد الصبور وحجازي، وتظهرنا تجربته الشعرية على اتجاه انساني، أفاد من نزوعه الرومانتيكي والرمزي في التعبير عن الإنسان المعاصر.

الابنودي.. وتحية الشعر:

والشاعر عبد الرحمن الابنودي، من الشعراء القلائل الذين أحب أن اقرأ لهم شعراً بالعامية المصرية، شأنه في ذلك عندي شأن بيرم التونسي وصلاح جاهين، ومرجع ذلك أن ثلاثتهم «شعراء» يكتشفون الحقيقة من خلال الشعر مثلما يكتشف السباح نفسه في الماء، وعلى الرغم من أن العامية هي مادة الشاعر ووسيلة تعبيره، فإن الشاعر يستعملها على نحو فريد ، يوليها من العناية والحب قدراً أكبر، يجعلها تنضح شعراً، على النحو الذي يذكرنا بقول «نوفاليس» لا بد من رومانسية في العالم.. إننا عندما نكسب المألوف معنى نبيلاً والمعتاد مظهراً مهماً، والمشهور اعتبار المجهول والوقتي فرحة متجددة فإننا نكون رومانسيين.

ولذلك توقف رائد أبوللو د. أبو شادي أمام اهتمام د. كمال نشأت بالطابع المحلي في اشعاره، كما في ذكريات القرية، ولذلك نتوقف أمام ديوان الابنودي: «الموت على الأسفلت» فنجد هذه المعاني الجديدة، والرؤية المتميزة للشعر، التي تجعلنا «من بعد» نحتفي بديوانه الذي أهداه إلينا بقوله: «اعرف موقفك الواضح من العامية ولا اطمع في تغييره ولا اطمح لذلك.. إنما كلماتي تحية من بعد».

أغنيات قلب (*)

«إلى الذين لا يعملون ولا يريدون أن يعمل الناس» نهدي هذا الحديث المستعار من عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، بصدد ما يتردد دائماً من ألفاظ لا مدلول لها مثل «أزمة الثقافة» و«أزمة النقد الأدبي» و«أزمة الإبداع الأدبي» إلى آخر ما يحلو لهم من ألفاظ الأزمات وما يشتق منها، بحيث ينطبق عليهم قول طه حسين، تمام الانطباق، ذلك أن الذين يروجون لهذه الألفاظ هم بالفعل لا يعملون من أجل الثقافة كما أنهم لا يريدون أن يبدع المبدعون أو ينقد النقاد أو يفكر المفكرون...

وحينما اسوق هذا الحديث، فإن أمامي من الحصاد الثقافي خلال العام المنصرم ما يدحض زعم الزاعمين سواء من حيث الكم أو من حيث الكيف، وابدأ هنا بالحديث عن «أغنيات قلب» الديوان الذي يكشف من خلال العنوان على الطبيعة المتميزة لشعر مصطفى عبد الرحمن، الذي عرف بأنه «شاعر الأغنية المصرية»، وجاءت دواوينه الأربعة السابقة تؤكد هذا المعنى: «لحن الخلود» ١٩٣٣ ـ «ليالي الشاطئ» ١٩٣٦ ـ «من أغاني الحياة» ١٩٣٩ ـ «ربيع» ١٩٥٥.

ولعل في ذلك ما يجعلنا نذهب إلى أن شعر مصطفى عبد الرحمن ينطبق عليه قول «بول فاليري» هو «أن الشعر لغة خلال لغة» ونذكر هنا أن المصور العظيم «ديجا» كان مغرماً بأن يكرر لـ «فاليري» شيئاً صادقاً كل الصدق: فقد

(*) الأهرام ـ ١٩٨٠/١/٢١.

كان «ديجا» ينظم في المناسبات اشعاراً ترك منها نماذج قليلة ممتعة، ولكنه كثيراً ما كان يجد صعوبة كبيرة في كتابة هذا الفن الذي كان بالنسبة له يأتي في المرتبة الثانية بعد فن التصوير.. وذات يوم قال لـ«مالارميه»: ما أشق واصعب مهمتك. إنني لا استطيع أن أعبر عما أريد التعبير عنه، مع أن عقلي يضطرب بالأفكار.. فأجابه «مالارميه»: إن الشعر ـ يا عزيزي ديجا ـ لا يصنع من الأفكار ولكنه يصنع من الألفاظ.

إن الألفاظ ملك لجميع الناس، وهي تستخدم في كل فن من الفنون الأدبية، ولكن كل فن يستخدمها بطريقته الخاصة. فاللغة في الشعر الناجح ـ على حد تعبير الدكتور عز الدين اسماعيل تبدو «تركيبية» في حين أنها في النثر «تحليلية» وهذه الطبيعة التركيبية هي أهم الظواهر التي تواجهنا عند قراءة ديوان مصطفى عبد الرحمن، بحيث لا يمكننا أن نفصل الفكرة عن الصورة الموسيقية في كل قصيدة من قصائد الديوان. وهنا نذكر رأي «فاليري» أيضاً الذي يذهب إلى أنه إذا كان «المعنى والصوت» يمكن انفصالها بسهولة فإن القصيدة تنحل وتفسد.

ولعل هذه السمة في شعر مصطفى عبد الرحمن هي التي جعلت الدكتور خفاجي يذهب إلى أنه من شعراء مدرسة الرقة العاطفية: وإلى أنه يتميز بالتجديد والانطلاق والتحرر، مع الاصالة وسلامة البنية اللغوية والفنية في القصيدة، ومع التألق في الموسيقى، والوحدة العضوية الكاملة.

وتدور قصائد الديوان في مجموعها حول الحب الرومانسي في عذرية رقيقة هامسة، وحول تصوير عظمة الوطن وبطولة الشعب وتضحياته من أجل الحرية، وأناشيد المجد التي تتغنى بها الأمة العربية. وتشيع في قصائد الديوان روح الغناء، فالكثير منها قد نظم ليغنى، ولذلك جاءت الألفاظ والجمل في هذه القصائد ذات رنين موسيقي أخاذ.

كما تتميز قصائد الديوان في التعبير عن احلام الجيل المعاصر، بروح

مصرية اصيلة، تتدثر بحضارة فكرية عريقة، وثقافة إنسانية واسعة، على حد تعبير الدكتور خفاجي في تقديمه للديوان بحيث نذهب معه إلى أن هذا الديوان يرفع من منزلة الشاعر في النهضة الشعرية المعاصرة..

الشعر.. وأجنحة التماثل (*)

«إلى لفظ الجلالة.. الذي بدونه لا تستقر القصائد ولا تعرف ميزانها، وإلى أجنحة التماثل في نيل مصر وأشجاره المحجبة وغير المحجبة، يهدي د. كمال اسماعيل ديوانه الجديد، «يسألون عنك» محدداً بهذا الاهداء مفهومه للشعر، الذي تبلوره رؤياه الإبداعية وما تقوم عليه من وعي نقدي يعود بالشعر إلى جوهره الأصيل.

فالشاعر هنا ـ لا يدافع عن ذلك النوع من الشعر الذي يكتبه هو ـ فيما يزى «اليوت» وإنما يجاهد من خلال تجربته الشعرية للوصول إلى ماهية الشعر مجنداً اسلحته النقدية والإبداعية لهذا الهدف المحوري في حياته.

وإذا كانت الآراء النقدية التي يعتنقها الكاتب ـ فيما يقول و. هـ. اودون «هي في اغلبها تعبيرات عن جدله مع نفسه حول ماذا ينبغي له أن يفعل في المرحلة التالية وماذا يجتنب» فإنها تصبح بالضرورة مقوماً من أهم مقومات الرؤيا الإبداعية عند الشاعر.

ود. كمال اسماعيل شاعر متمرس في النقد الأدبي، وكتابة النقد الخلاق ـ على حد تعبير اوسكار وايلد ـ هي النقد باعتباره عملاً فنياً، حيث الشعر يغزو النقد، ذلك أن النقد فن يعالج العمل الفني كنقطة انطلاق لخلق عمل فني جديد، كبداية لعمل جديد.

(*) الأهرام في ١٩٨٧/٨/٢٣ ص ١٢.

وفي ضوء هذا الفهم، ينتقل الشاعر من مرحلة «الناي يعود قصبة» إلى تجربة فنية جديدة في ديوانه الجديد «يسألون عنك» حيث يصل بين الإبداع والمعرفة، بين الشعر وجوهر البلاغة العربية، التي لا تقوم على اللفظ بذاته، ولا على المعنى بذاته، بل على طريقة نظمهما معاً في الجملة، على نحو ما أثبت الجرجاني قبل «البنويين» المحدثين أن النظم العالي لا يعني مجرد الاجادة في رصف الألفاظ والعبارات، أو فيما قال أبو هلال العسكري في «الصناعتين»: «وليس الشأن في ايراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، ونزاهته ونقائه. فالجرجاني يرى أن البلاغة ليست صفة لأي من اللفظ والمعنى منفرداً عن الآخر، ومن أمثلته الشهيرة قول كثير عزة واصفاً رجوعه مع رفاقه من مناسك الحج:

ولما قضينا من «منى» كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهاري رحالنا ... ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطي الأباطح

فعند الجرجاني أقوال ضربوها مثلاً على بلاغة اللفظ دون أن يكون وراءه معنى بليغ، ومنهم ابن قتيبة الذي يقول: «وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى وهي رائعة محيطة»، وإنما هي «ولما قضينا الحج ومسحنا الأركان وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ولم ينتظر بعضنا بعضاً جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل في بطون الأودية»، ثم يعقب بقوله: «وإذا كان المعنى صواباً واللفظ بارداً أو فاتراً كان متسهجناً ملفوظاً ومذموماً مردوداً، ويلفت نظرنا إلى وظيفة النظم حينما يقول:

«أنظر إلى الأشعار التي اثنوا عليها من جهة اللفظ ثم راجع فكرتك واشحذ بصيرتك، هل تجد لاستحسانهم وحمدهم منصرفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، وحسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب وصول اللفظ إلى السمع».

وهذه النظرية العربية في البلاغة، من أهم مقومات الرؤيا الإبداعية في شعر د. كمال اسماعيل، حيث مصدر الجمال في شعره يعتمد على التركيب الفني الذي يتحد فيه اللفظ والمعنى، من خلال اجنحة «الماثل» في نير مصر العظيم، يقول من قصيدة «عندما يتكلم البحر»:

بحرانا بالله إني أعي   واعرف الأسى من قوقعي
وفي اختلاط السحب في خاطري   أوحى لسحب الماء أن اقلعي
وللشموس المطفآت اسطعي   لكن حذار الجور.. أن تسطعي
وللمظلات ألا امسكي   بي، ثم لله ألا فاركعي

فالشاعر يعلق «الكلم بعضها ببعض، ويجعل بعضها بسبب من بعض، كما يقول عبد القاهر في مقدمة دلائل الاعجاز، إذ يجعل وجوه التعلق ثلاثة: تعلق اسم باسم، تعلق اسم بفعل، تعلق حرف بهما، وهي الوجوه التي نجدها في قصائد «يسألون عنك» حيث يقتفي الشاعر آثار المعاني ويرتبها متوخياً معاني النمو في معاني الكلم، فالمزية فيها ليست في أنفس المعاني التي يقصد الشاعر إليها بخبر، ولكنها في طريق إثباته لها، وتقريره إياها.

فالصورة الشعرية في قصيدة البحر عندما يتكلم، على لطفها وغرابتها إنما تمت لها الجودة بما توخى الشاعر في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها:

عمرو أنا ابن العاص، لما أتى   عندي فتياً للفتى الأروع
وحين أن عاودني فاتحا   وطارد الرومان من افرعي
وناجزوه ثم اسقاهمو   مني كوبا ساء كالخروع
وصرت عمروا ثم سعدا ولم   أكن أنا اعني سوى خفرع
محمدا صرت أنا بعده   محمدا، من بعد دعوى رع

وهكذا تظهرنا رؤيا الشاعر الإبداعية على أن الشعر عنده فن لغوي بلاغته في وجوه تركيب القصيدة، ونظمها، على النحو الذي يجعلنا نقول إن

ذلك لا ينطبق على القصيدة مفردة، وإنما ينطبق على الديوان بأكمله حيث تتعلق القصائد «بعضها ببعض، وبعضها بسبب من بعض»، في التعبير عن حب مصر «التي» يسألون عنها، ويخاطبها الشاعر قائلاً:

وما أنت على الأعواد صوت مات أو جمر
ولا الحصر يعيك فكيف ينسج حولك الحصر

وهكذا يؤكد لنا الشاعر أن أجنحة التماثل في نيل مصر تقود الشعر إلى الاتساق والتناسق في بنيته، وعلاقاته بالحياة، ونفاذ نظرته في معناها ومغزاها الاجتماعي والإنساني.

«الليالي» الشعرية
والأداء النفسي (*)

ما أشبه الشاعر في غمرته بممسك الخنجر من شفرته
يذود بالمقبض عن حوزته يدمي، فلا يدمي سوى قبضته

ما أرحم الشعر على قسوته

وبهذه الكلمات نحاول التعرف إلى معالم «الأداء النفسي» في الديوان الجديد للشاعر طاهر أبو فاشا: والذي صدره بهذه الصورة الشعرية التي يصور بها الشعر والشاعر في رؤياه الإبداعية: وهي صورة تحدد منذ بداية «الليالي» ما يعنيه المعداوي، باللقطة النفسية، التي تفتح نوافذ الحس ثم تنحدر إلى كوى الشعور، وتستقر آخر الأمر في أعماق الذات الشاعرة.

و «الليالي» عند أبي فاشا ليست مجرد حب رومانسي لليل، وليست رحاباً من الأجواء الخرساء المؤنسة التي تساعد على التفكير كما كان يرى «باسكال» «الكلاسيكي» ولكنها مليئة بالأسرار التي لا تدرك، ويحاول الشاعر اكتشافها:

والليالي بعد هذا
أنا منها وهي مني
واسألوها هي عني

(*) الأهرام ـ ١٩٨٧/٨/١٦.

فالشاعر يريد التعبير عن الاحلام الفطرية، وسحر الحب وعبقرية الألم، ويتخذ لهذا التعبير «قناع» الليالي، ليجسد تجربته الحياتية في صور شعرية معبرة، بساطة وعمقاً، تنفذ إلى جوانب النفس الإنسانية في هدوء مكتسبة من شخصية الشاعر ذاته.

و «قناع الليالي إذن، قناع فني يوحي بالانطلاق، لأن النهار تتجلى فيه الموجودات محددة المعالم، في وجود مقيد، والليل ـ كما يقول د. غنيمي هلال رحمه الله ـ يمحو هذه الحدود فيرتفع ستار الأسرار عن النفس بالاشراق الروحي والاحلام. وهذا هو ما يعبر عنه «نوفاليس» إذ يتحدث عن شعوره ليلاً فيقول: «نفسي تحتوي على كل شيء.. ويحتويها كل شيء». فالليل معبر إلى اللانهاية وهذا ملمح صوفي في الإبداع الشعري يغدو عند «أبي فاشا» مليئاً بالأسرار. فالليالي «تخاشنه» وهي أيضاً توادعه»:

شاربتني فشربت
وسقتني فانتشيت
ثم طافت بي رؤاها
وأرتني ما رأيت
فضحكت وبكيت

ولكن الشاعر يصرح أن «قلبه لم يزل اخضر، في خريف العمر يصبو»:

والهوى شيء مقدر
إن يكن في صفوه معنى لطيف
أو يكن في روضه ظل وريف
فتباريح الهوى شيء عنيف

ومن خلال هذا القناع الفني، يقدم لنا الشاعر مرحلة جديدة في تجربته الشعرية، شكلاً ومضموناً، على النحو الذي يذكرنا بقول «لامرتين»: «إن من يرى هذا العالم ليلاً لا اصداء فيه، حيث تستروح فيه الأذن سحرى، وحيث

كل شيء جلال وغروب، وصمت، حيث لا شاهد على وجود الأشياء سوى النظر. إن من يراه يحسب أنه يتأمل في حلم».

وهكذا يجد الشاعر في الليالي طريقاً للتعبير عن تجربته الشعرية في ديوانه الجديد، ينشد فيها السلوان، ويبثها احزانه، ويقابل بين مشاعره وتأملاته في الليل على النحو الذي يجعل المقارنة بين لياليه، وليالي الفريد دي موسيه، موضوع دراسة مفيدة، في ذلك أن لياليه الأربع، كما يقول عنها «لانسون» تلخص كل الجهود التي بذلها الشاعر، لكي يحرر نفسه من اليأس، ويجد الهدوء النفسي، ويمكن أن نقول معه: إن هذا الألم العظيم يرشد الشاعر إلى معرفة الحياة، فالسعادة تمضي، لكن ذكراها تبقى، والشقاء يمضي، ولكن ذكراه تبقى، وإذن ينبغي ألا نرفض الحب، رغم أنه يقودنا إلى الألم، بل يجب أن نبحث عنه لا للحصول عليه في ذاته، بل ليذكر المرء أنه فاز به، ذلك أن الحب في ذاته هو الألم، أما تذكرنا أننا فزنا به فهو اللذة بعينها.

وهنا نجد سمة مشتركة بين أبي فاشا ودي موسيه، واعني سمة الالهام الإنساني الشامل الذي أملى عليها «الليالي» والتي تظهر في قصائد أبي فاشا: اعيدوني لأيامي ـ غروب ـ دموع لا تجف ـ دمياط ـ أميل زولا يبعث ـ في لجة الأبد ـ الوردة الشائكة. يقول الشاعر مؤكداً ما نعنيه:

أنظر:

تر الألم المحموم قد نسقت
منه يد الشعر روضا جد فينان

أنظر:

تر الليل في أجوائها صوراً
تكاد تلمسها بالوهم كفان

وليالي طاهر أبو فاشا في مجملها أغنيات للوفاء، وللحب، والقيم العليا، والوفاء للماضي ـ كما يقول الأديب الاستاذ محمد حسين زيدان ـ وفاء

للمستقبل و «من لا ماضي له.. لا مستقبل له لأن الحاضر نشاز حين لا يرتبط بالماضي وحين ذاك لا يصنع المستقبل شيئاً» والشاعر يريد أن يزرع الحب لتنمو شجرة العمل حياً قديماً يقام على أساسه حب جديد.

الرؤيا الإبداعية في شعر حمام

تحتفل رابطة الأدب الحديث ونقابة الصحفيين وشعراء مصر بذكرى مرور ٧٥ عاماً على ميلاد المغفور له الشاعر الكبير محمد مصطفى حمام، الذي ولد في فارسكور عام ١٩٠٦ ورحل عن عالمنا غريباً في الكويت في الثالث والعشرين من مارس عام ١٩٦٤، وبين الميلاد والرحيل «عاش غريباً.. ومات غريباً» على حد تعبير المرحوم كامل الشناوي، الذي يقول: «وما من مرة تردد اسم حمام وهو في غربته، إلا وجدتني أردد هذه الأبيات لأحد شعرائنا القدامى:

وارحمتا للغريب
في البلد النازح
ماذا بنفسه صنعا؟
فارق أحبابه
فما انتفعوا بالعيش
من بعده
وما انتفعا

وليس هناك مجال للشك في أن حمام، شاعر عظيم باعظم ما في الإنسانية من معنى، ذلك أن رؤياه الابداعية شديدة الإنسانية وعميقة جداً في الوقت نفسه، حيث توجه في شعره نحو اكتشاف المصير الإنساني وهي الميزة التي تعتبر المقياس للشاعر الشمولي. يقول حمام:

قالوا هو الشعر، أوصاف واقوال ... وفلسفات وآلام وآمال
فقلت مهلاً، فبعض الشعر مملكة ... السيف طوع لها والجاه والمال
وبعضه صور اسرافيل، نفخته ... صحابها خامد او هب مكسال
ومنه روح وريحان على أمم ... ومنه في أمة روع واهوال
وبعضه لهواة العلم مدرسة ... خبا على نورها جهل وجهال
ومنه نصح واصلاح ومعدلة ... إن شاع في الناس افساد واضلال
ومنه جمع لشمل المسلمين إذا ... عن شرعة الحب أو عن شرعه مالوا

فالرؤيا الإبداعية في شعر حمام، رؤيا إسلامية «إذن» وثيقة الاتصال بالحياة لا لأنها ثمرة من ثمراتها فحسب، وإنما هي إحدى حوافزها، تحقق وجودها وتنزع بها.

ومن هذه القصيدة الطويلة يتضح لنا أننا بازاء شاعر تمكن من تحقيق وجوده في مواجهة عوامل الفناء، حيث حافظ على تجاريبه الشعورية مخلفاً إياها ذخراً لمن يأتي بعد من أجيال، فقد علمته الحياة أن «حياته إنما كانت امتحاناً طويلاً»:

قد أرى بعده نعيما مقيماً ... أو أرى بعده عذاباً وبيلا
علّ خوفي من العذاب كفيل ... لي بالصفح يوم ارجو الكفيلا
علّ خوفي يردني عن أمور ... خبثت غاية وساوت سبيلا
وعد الله من ينيب ويخشى ... بأسه رحمة وصفحاً جميلا
وبحسبي وعد من الله حق ... إنه كان وعده مفعولا

وهكذا تنتظم الرؤيا الإبداعية في شعر حمام، تجاريبه الشعورية في اعطافها فتطبعها بطابعها، وتنتج لنا أعماله الشعرية، بل وتطبع الحوادث النفسية العقلية التي عاشها الشاعر بطابعها، الذي يكشف عن قسمات شخصيته:

علمتني الحيـاة أن اتلقى   كل الوانها رضا وقبولا
ورأيت الرضا يخفف اثقالي   ويلقي على المآسي سدولا

إن الرؤيا الإبداعية في شعر حمام تكشف عن شاعر متميز في تاريخنا الأدبي الحديث فهو شاعر ممن يتعمقون الحياة ويسبرون اغوارها ويتغلغلون في بواطنها ويحاولون النفوذ إلى دخائلها وأسرارها المستغلقة. ذلك أنه في التجربة دائماً - كما تعلمنا من استاذنا الدكتور شوقي ضيف - ليس الموضوع هو المهم، وإنما المهم وقعه في نفس الشاعر وتشبع وجدانه به، فليس في الحياة شيء يستعصي على التجربة الشعرية التي تمثل في النهاية قطاعاً من رؤيا الشاعر النفسية والعقلية.

ديوان حمام (*)

صدر مؤخراً ديوان الشاعر الكبير محمد مصطفى حمام، الذي رحل عن عالمنا في الثالث والعشرين من مارس عام ١٩٦٤، بعد حياة حافلة قدم فيها ثروة شعرية تشف عن شاعر عظيم باعظم ما في الإنسانية من معنى، وظلت هذه الثروة الشعرية حبيسة الأوراق والصحف وذاكرة الأصدقاء، إلى أن قيض لها الله من تولى أمر نشرها فصدر ديوانه في المملكة العربية السعودية ليؤكد في هذا الصدد أن الشعر، مصرياً وغير مصري، هو ملك للأمة العربية جميعاً، وأن الشاعر هو ضمير أمته، ولقد عبر حمام عن هذا المعنى في حياته وشعره على السواء، بعد أن ملأ الاسماع في مصر ثم في جزيرة العرب إلى أن التقى وجه ربه في الكويت.

هذا المعنى الكبير وراء شعر حمام وحياته، عبر عنه الاستاذ ثروت أباظة في تقديمه للديوان حينما قال:

«لم أعرف في حياتي جميعاً شخصاً جمع من الأدب الرفيع وأدب الخلق قدر ما جمع محمد مصطفى حمام».

ويكشف لنا الاستاذ ثروت أباظة عن جانب من أهم جوانب الإبداع الأدبي عند حمام، واعني به «أدب المجالس» فربما كان هناك الكثيرون يحفظون من الشعر قدر ما يحفظ حمام أو ربما أكثر، ولكن يندر أن تجد شخصاً يختار ما يحفظ بالجملة الرفيعة السامقة التي كان يمتلكها حمام، وقد يكون هناك كثيرون

(*) الأهرام ـ ١٩٨٥/٢/٣.

يحسنون القاء الشعر، ولكن قلة نادرة تحس وأنت تسمعها أنها تحب ما تقول، وتهب لها من روحها ما يشيع فيها الروح وقد كان حمام واحداً من هؤلاء النادرين.

وقد استطاع حمام - كما يقول الاستاذ ثروت أباظة أيضاً - أن يكتب شعراً على نسق الشعراء الكبار على سبيل المفاكهة الأدبية وقد وفق في هذا النوع من الشعر توفيقاً لم يتهيأ لغيره، ومع الموهبة الرفيعة السامقة في الفن لم يكن غريباً أن يكون شعر حمام على النسق الرفيع الذي أنت قارئه في الديوان، وإنك لواجد فيه الفن السامق والعربية الأصيلة والعذوبة الرقراقة، وما هذا الذي تقرؤه إلا النتاج الطبيعي للفن والموهبة مع الاطلاع العريض الممتد من الجاهلية الأولى إلى معاصري حمام من الشعراء.

والقصيدة التي يستهل بها الديوان تؤكد هذا المعنى، وهي قصيدة «الله اكبر» التي يقول فيها:

الله أكبر لا كبير سواه ... تفنى القوى والباقيات قواه
يا كل من هو معجب تياه ... فتن الانام بعزه وعلاه
إن كان كبرك الغنى والجاه ... فالله أكبر لا كبير سواه

وحينما يناجي الشاعر ربه، يسأله أن يلهمنا الوفاء فيقول:

ربنا اجعلنا اصح الناس دينا ... واجعل الدنيا لنا خفضا ولينا
ربنا واطبع ذرارينا على ... سنة التقوى بنات وبنينا
وتغمد والدينا بالرضا ... واجعل الغفران عقبى لذوينا
وازرع الرحمة في أنفسنا ... واكفنا شر القساة الظالمينا
وإذا اوليتنا يا رب نعماء ... فصنها من عيون الحاسدينا
وإذا انزلت ضراء بنا ... فاجزنا عنها جزاء الصابرينا
وإذا ما انكشف الضر فالهمنا ... وفاء الأوفياء الشاكرينا

والشاعر في هذه القصيدة يكشف لنا شخصيته ومقوماتها وإيمانه بالقيم

العليا التي عبر عنها شعراً وسلوكاً. واذكر هنا قصيدته في رثاء السياسي الراحل الكبير ابراهيم الدسوقي أباظة في ٢٢ يناير ١٩٥٣، والتي جعل عنوانها «أبو الشعراء» كمثل من أمثلة الوفاء الذي يعتبر مفتاحاً لشخصية الشاعر والذي سأل ربه أن يلهمه إياه دائماً. قال حمام:

اقسمت بعدك لا أبكي على أحد وهان عندي أعز الاهل والولد
كم نكبة دهمتني كنت اهزمها بالصبر حتى دهتني نكبة الأبد
فجيعتي فيك لا وهمي ألم بها لما مرضت ولا مرت على خلدي
وقد أكون على بعض الوفاء إذا ما اطفأت بصري أو احرقت كبدي
يا نفحة من رحاب الله مرسلة للناس احرزت منها حصة الأسد

ويذكر الاستاذ محمد حسين زيدان في مقدمته للديوان موقفاً طريفاً من مواقف حمام، حينما ذهب إلى الزقازيق يحضر حفلاً للشعراء في بيت ابراهيم دسوقي أباظة ذلك الإنسان الذي كان ارستقراطياً بديمقراطية الشعبية فيه فالباشا ابن الباشوات لا يتعاظم بالتنفخ وإنما يعظم بالتلطف، ونظم حمام قصيدة وضعها في جيبه، فلما اعتلى المنصة أخذ يفتش عن القصيدة فلم يجدها فما لبث لحظة إلا وأخذ يرتجل أكثر القصيدة نفسها كأنه هو والكاظمي صنوان إذا ما ارتجلا حفظا ما قالا».

إن ديوان حمام صفحة من فكره المضيء الذي عرفناه راوية وصحفياً وأديباً وأميراً للفكاهة من لنا بمثله في شعره وسحره، في ظرفه وسمره، في ذكائه ووفائه، في دعابته وفكاهته، في كل سمات الإنسان المهذب النبيل في الحياة؟ على حد قول الدكتور خفاجي في تقديم الديوان.. رحم الله حمام شاعراً وإنساناً.

الشخصية العربية في شعر حمام

لقد جاء اصدار ديوان «محمد مصطفى حمام» حدثاً أدبياً بالفعل. ذلك أن هذا الديوان قطعة عزيزة من التاريخ الأدبي الحديث، نسيته الأقلام أو هي تناسته ـ على حد تعبير الأديب المعروف محمد حسين زيدان ـ الذي يقول في تصدير هذا الديوان: ونسيته الأقلام أو هي تناسته إلا قلماً واحد كان من بقية الظرفاء ومن فحول الشعراء، وهو كامل الشناوي الذي تتمثل فيه تربة مصر، ابن بلد بمعنى الكلمة جرته الارستقراطية المصرية إلى أن يتلهى عن طبيعة ابن البلد ولكن موت حمام ارجعه إلى مصر القديمة فكتب مقالاً في الأخبار يؤبن «حمام».

يقول الاستاذ زيدان:

«وكثيراً ما ألح أصدقاء الاستاذ محمد مصطفى حمام على أن يطبع ديوان شعره، لأنهم يحفلون به، يريدون أن يحيا بينهم حين يجترون الذكريات، فما من أحد منهم إلا وله ذكرى طريفة حلوة.. لقد كانوا يسعدون بمعاشرته ومسامرته، فهو عشير غير مكرب، هو سمير يطرب، فلئن قال العقاد راثياً حافظ ابراهيم: «أبكاء وحافظ في مكان تلك إحدى طوارق الحدثان»، فإن هـذا المعنى، وبكل المعنى، كما يقول الاستاذ زيدان ينطبق على مصـطفى حمام، فهـو الضاحـك الباكي في وجدانه بكاء، وعلى شفتيه تعرض الضحكات فهو بقية الناس من الظرفاء، كان خفيف الظل على الذين يستظلون بالتواضع، وكان ثقيل الوطأة على الذين لباسهم طغيان».

ذلك أنه شاعر يصدر عن الاصالة، وما تحتويه في اعطافها من صدق فني، جعله يتغيا في شعره المثل الثلاثة: الحق والجمال والخير..

ذلك أن دافعه الأول من وراء الإبداع ـ شعراً أو نثراً ـ هو عاطفة قوية تنشب في صدر الشاعر الأديب، حينما يتأمل حقيقة أو تجربة، فيعبر عنها تعبيراً فنياً، فأهمية الفن ـ كما يقول استاذنا النويهي رحمه الله ـ هي أنه ناقل للعاطفة الإنسانية، أي لوقع حقائق الوجود وأحداث الحياة على نفس الإنسان، بل هو خير أداة استكشفها الإنسان في أداء هذه العاطفة أداء يعمم تأثيرها، فهو ينقلها من فرد واحد أحس بها أولاً إلى آخرين كثيرين يجعلهم الفن يشاركونه عاطفته، وبهذا يتحقق التعاطف بين البشر، ويكون الإنتاج الفني خطوة تخطوها الإنسانية نحو ربط عواطفها وتوحيد أمانيها وتعميق التفاهم بين ابنائها، وهو أيضاً يخلد العاطفة لأنه ينقذها من أن تكون رهينة الساعة الفنية التي هاجت فيها، تزول بزوالها، ويضمها قالباً يضمن لها البقاء والتجدد، يطلع عليه الناس في ساعات أخرى وأجيال متلاحقة فيثار فيهم نظير العاطفة الأصلية، وهذا ما يجعل الشعر خاصة، سجلاً خالداً لتجارب الإنسانية يسجل موقفها من حقائق الوجود ورد فعلها على أحداث الحياة في صورة باقية متطورة بتطور مشاكلها ومصاعبها وأهدافها وأمانيها.

وفي شعر حمام إحساس مرهف وانفعال أقوى واعمق حينما يصور التجربة من خلال قدرته المتميزة في نقل عاطفته في نوع من الأداء يثير في القارئ نظيرها.

وبهذه المقدرة الفنية عبر حمام في شعره عن الشخصية العربية في مقوماتها المختلفة. نجد ذلك ابتداء من مقومها الأكبر: الدين.. الإسلام.. يقول حمام:

ملأ البيان الأرض والتبيين ... وجنا على أجسامنا القانون

إن نحن لم نخش الإله وبطشه ... فالبغي سهل والفجور يهون

أرأيت حزن الملحدين وصنعهم ... أرأيت حكم الكفر حين يكون؟

إلى أن يقول:

من لم يدن بالله أو بكتابه ... افبالعواطف والحنان مدين؟
لا شيء إلا الدين يلهم رحمة ... وبه السرائر والقلوب تلين
لا شيء إلا الدين يرجع بالفتى ... عن أمه أو أخته فيصون
ويكف كف الجائع المحروم عن ... ما ليس يملكه فليس يخون
وهو الذي يوحي بنجدة بائس ... فترد عنه بؤسه وتعين
والصفح والغفران من آياته ... فالذنب بالصفح الجميل رهين
إن الحياة مغارة مرهوبة ... النور فيها والأمان الدين

وحينما يطير من القاهرة إلى الحجاز، في الطريق إلى مدينة الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، يقول مستحثاً الطائرة:

انطوي يا ريح واسبق يا زمن ... بلغاني خير أرض وسكن
انهبي الآفاق يا طائرتي ... بلغيني البيت والروض الحسن
إن تكن، مصر لجسمي وطنا ... فالحجاز السمح للروح وطن
أنا من طار وفي اعماقه ... لهفة طالت وشوق مختزن

ولاعلام النهضة الإسلامية في رؤياه الإبداعية مكان مرتبط بالمقوم الروحي الاعظم: الدين، فها هو يقول من قصيدة «الرياض»:

سعدت دياركمو وعز حماها ... والله بارك ظلها ونداها
أنا من «رياض» النيل جئت، رياضكم ... ولقد حمدت نسيمها وشذاها
أنا من «حمامات» السلام مراحها ... في حبه، ولحبه مفداها
باكرت اطيار الحمى وصحبتها ... مترنما ومسبحا بلقاها
ولعل جدي من «حمام» الغار اذ ... جعلت حمى الهادي الامين حماها

ويخاطب الشيخ محمد سرور الصبان - المناضل في سبيل الإسلام قائلاً:

ما زلت في أرض المناسك والهدى ... إلى الحطيم وزمزم امضي غدا
ولكم سألت الله عودا احمدا ... لرحابه فاتاح عودا احمدا

وهكذا يؤكد لنا الشاعر أن الشعر نتاج بشري يعبر عن عاطفة منتجة نحو الوجود وموقفه منه تعبيراً فنياً يثير في المتلقي نظير ما اثاره الوجود في مرسله من عاطفة وموقف.

ولذلك تتضح الشخصية العربية التي صدر عنها في شعره في أكثر من موقف شعري، فها هو يدعو إلى التضامن العربي قائلاً:

لن يخذل الله قوماً في تضافرهم ... ولن يؤازر قوماً ريحهم ذهبا
وإن يقم بيننا شيطان تفرقة ... فلن يحصل من تفريقهم اربا

ويجد في شعر العربية وفنها القولي الأول، مقوماً أساسياً من مقومات الشخصية العربية، وتظهرنا رؤياه الإبداعية على أن الشعر عنده يزيد من الوعي الإنساني ذلك أنه أداة الإنسانية العظمى لنقل التجارب إلى الآخرين، يقول:

من شدوك العذب ارسلنا اغانينا ... ومن رياضك اهدينا الرياحينا
ومن بيانك انشأنا قصائدنا ... ومن معانيك جلينا معانينا

دار العناني: جامعة عربية

يقول: «في عام ١٩٥٣م عرفني الزميل الصحفي الاستاذ عبد الصبور قابيل بالأخ الكريم الشيخ محمد خليل العناني مدير مكتب الشيخ محمد سرور الصبان، واتسعت لنا داره بشارع شكري بحي الهرم ـ جلسات سعيدة الأحاديث والاسمار فيها أروح واجمل وانفع ما تكون الأحاديث والاسمار، فهي بين جد وفكاهة، وبين شعر رائع، ونثر رفيع، وزجل ظريف، وكأن دار العناني جامعة شعوب عربية، بل هي كذلك، فنحن بين سعوديين ومصريين وسوريين وعراقيين وغير ذلك».

يا نفحة من عبير البيت والحرم ... تضوعت في سماء النيل والهرم
ويا رسالة حب غير منقطع ... كما علمت، وعهد غير منفصم
تحية يا نزيل النيل نرسلها ... فيضاً من الحب، لا فيضاً من الكلم

ويظهرنا الاستاذ محمد حسن زيدان على صورة حمام في قوله: «إن مصطفى حمام ليس إنساناً واحداً. شاعراً وناثراً. ظريفاً. أو فقيراً قد شبع من ترف الوجدان وإنما عاش في ألم الابدان. فالألم عند حمام يمثل طبيعة مصر فيه. فالنكتة المصرية ما هي إلا اضحاك تزهق به المأساة. فالمصري، وحمام يمثله أشد التمثيل، ينتصر على المأساة. ويطرد الاحزان بالضحكة الساخرة».

وهذه السمة في شعر حمام أظهر ما تكون في تعبيره عن شخصيته المصرية والعربية، وله مع الشيخ خليل عناني مداعبات شعرية طريفة منها قوله:

اطلقت للدمع الطهور عناني وسألت قلبي: ما الذي انجاني؟
فعلمت أن الدمع أصدق آية مما تصوغ يراعتي ولساني
أنا لا اسوق الدمع ماء جاريا دمع الوفي مشاعر ومعان
يا سيدي أنا في ودادك ظالم ومبالغ في الظلم والعدوان.

الرؤيا الابداعية في شعر
طاهر أبو فاشا

«لم لا نرى بين الشعراء المصريين تلك النظرة الواسعة إلى الكون، وذلك الإحساس الشامل بما فيه من مظاهر الجمال وأسرار الحياة، ولم لا نرى بينهم تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين!؟ لم لا نرى فيهم أمثال وردزورث الزاهد المتقشف المغرم بالطبيعة وكولردج الصوفي المتفلسف الصبور وبيرون الساخط الشهواني وشللي المغرد الطموح وهيني الساخر الصارم والحزين الضاحك وشلر المتنطس العزوف وجيتي الرصين المترفع ودانتي الحاجم المتقزز وليوباردي الوادع المهموم؟ ولم لا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو مشاهد القرون الوسطى أو الذين لكل منهم علامة وعنوان ولكل منهم شاعرية مميزة تعرفها وتعرف سواها فتعجب لسعة الحياة وارتفاع آفاقها وعمق أغوارها وتعجب لما في النفس من شعب لا نهاية لها وغرائب لا يحدها الوصف ولا يعتريها النفاذ؟»

قرأ طاهر أبو فاشا هذه الدعوة الصريحة إلى التجديد في الشعر المصري العربي مع اقرانه فيما يقرأون في سن الطلب العلمي بالأزهر الشريف، عندما نشرها العقاد رائد المدرسة الجديدة في البلاغ الاسبوعي يوم ٢ مايو من عام ١٩٢٧، وكان لهذه الدعوة العقادية أثرها في توجيه حركة التجديد في الشعر

العربي. وهي الدعوة التي وجدت صدى كبيراً عند معظم شعراء جماعة ابوللو التي أسسها الشاعر المجدد الدكتور أحمد زكي أبو شادي عام ١٩٣٢. والتي أعلنت أن من اغراضها: مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر، والسمو بالشعر العربي، وتوجيه جهود الشعراء توجيهاً شريفاً. أما الغرض الخاص بترقية مستوى الشعراء أدبياً ومادياً واجتماعياً، فقد حملت أعباءه جماعة شعراء العروبة التي رائدها المغفور له ابراهيم دسوقي أباظة، والتي انتمى إليها شاعرنا الراحل الكبير طاهر أبو فاشا.. روافد ثلاثة، صبت في النهر الشاعر، دفعت بطاهر أبو فاشا، إلى أن يتساءل مع العقاد عن سر التشابه المشئوم بين الشعراء المصريين، الذين يخيل إليك أنهم كلهم خلقة واحدة صبت في قوالب يميزها الطول أو العرض ولا يميزها عرض من اعراض النفوس أو سر من أسرار الحياة، فبحث أبو فاشا عن طريق جديد للشعر مع اقرانه من أبناء جيله، الذين يمثلون الامتداد الأول لحركة التجديد بجناحيها في مدرسة الديوان ومدرسة ابوللو، فأصبح الشاعر يعبر عن قومه وناسه ودنياه، ولا يفهم «القومية» في الشعر الأعلى أنها «إنسانية مصبوغة بصبغة، الوطن، وهي تلقي ثقلها كله إلى شعور الإنسان في جميع الطبقات ولا تحصر شعورها في طالب الخبز وعبيد الاقتصاد، وهي على هذا مدرسة الطبيعة والإنسانية، ولا يتأتى أن تكون بمعزل عن القومية بمجال لأن «القومية» سجية كل إنسان مطبوع، ولو عني بالقطب الشمالي أو قطب السماء».

عاش طاهر أبو فاشا عصر الدعوة إلى المصرية، بعد أن تبلورت في الأدب المصري الحديث، وشهد ثمار دعوة استاذ الجيل على أيدي تلامذته د. هيكل وطه حسين والعقاد والمازني، وهم الرواد الذين حددوا معالم مدرسة التجديد في الأدب العربي الحديث، فاستقام أمام جيل أبي فاشا الطريق، واتسعت النظرة، حيث أصبح من المنطقي أن يرى جيل طاهر أبو فاشا مذهباً شعرياً جديداً يحدده العقاد في قوله عنه أنه «مذهب إنساني مصري عربي.. إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة

المشوهة، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومصري لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأن لغته العربية، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره عربياً بحتاً يدير بصره إلى عصر الجاهلية».

رأى طاهر أبو فاشا في مدرسة التجديد تقدمية من حيث النظر إلى المستقبل بهدف تغيير الحاضر إلى الأفضل، فليس للحاضر من قداسة إلا بمقدار ما يساعد على بناء المستقبل الذي يحلم به الشاعر.

ويذكر لنا أنه عندما انتقل إلى القاهرة شارك وتحدث في ندوة العقاد والسيد حسن القاياتي وندوة قهوة الحلمية وكان يجلس فيها «أقمار من أدباء هذا الزمان أمثال أحمد رامي والشيخ أحمد الزين وحافظ ابراهيم ومحمد عبد المطلب والحاج محمد السهران» فكان يجلس مع هؤلاء وهو في سن لا تسمح له أن يجلس مع هذه القمم الشوامخ ولكنه كان يجلس إليهم ويستمع. وعندما تخرج في دار العلوم العليا كتب الشعر الذي يرضى عنه في دواوينه المعروفة..

وتظهرنا رؤياه الإبداعية أن الشاعر يجب أن يعبر عن هموم الناس تعبيراً جمالياً، بحيث يتأثرون به وينفعلون معه، فوظيفة الشعر في العصر الحاضر هي التعبير عن هموم الناس وانفعالاتهم وما يلم بهم.

وحينما سئل عن الشعر الجديد وقيل له إن الشعر العمودي يكاد ينسحب من الساحة الشعرية، قال إن الشعر العمودي لا ينسحب، وكانت اختنا الشاعرة الرائدة نازك الملائكة ترى أن الشعر العمودي مقضي عليه أمام الشعر الحديث. وقد ظهر الشعر الحديث في حياتنا لتخفيف الرتابة، فبدلاً من أن تكون القصيدة مبنية على «فعلن فعلن فعلن» إلى ما لا نهاية رأوا أن يلتزموا التفعيلة ولكنهم لا يلتزمون بأعداد معينة ولذلك يخف الرتوب وتضيع الرتابة، ولذلك يأتي الشعر الحديث من البحور التي نسميها البحور الصافية التي

تتكون من تفعيلة واحدة (الكامل، الرجز..). ولذلك أقول إن نازك رجعت عن رأيها وقالت: سيبقى الشعر الحديث إلى جانب الشعر التقليدي وسيكون مجال الشعر الحديث هو المسرحية.

يقول طاهر أبو فاشا من قصيدة عن سيد درويش:

«نغم عاجب، ولحن رواء
وهوى ساكب، وطبع رخاء
وتصاوير للوجود كما لو شفه الرسم أو نحاه الطلاء
وتعابير عن معان دقاق لم يحوم في جوها الشعراء
انكرت عالم الفناء وضجت في صداها الحياة والاحياء
صانع الخلد لا يموت وإن مدت عليه سجوفها الغبراء

إن طاهر أبو فاشا يمثل عصراً ذهبياً للشعر العربي والمصري، يشبه ذلك العصر الذي تغنى به في شعره، ويحلق في الخيال عبر اجنحة «ألف ليلة وليلة» التي راد بها «البلاغة الجديدة» في الإذاعة المسموعة ثم المرئية.

ارتبط اسم طاهر أبو فاشا في اذهان الكثيرين بشهر رمضان من خلال عمله الإبداعي المميز «ألف ليلة وليلة» التي يعدها منذ الخمسينات وكانت سبباً في شهرته وحققت له ما لم يحققه الشعر. وقدم للإذاعة أيضاً أكثر من ألفي عمل درامي أبرزها «ألف يوم ويوم» واوبريت رابعة العدوية وسميراميس، ومن أهم أعماله الشعرية ديوان: صوت الشباب ١٩٢٨، القيثارة السارية ـ الاشواك ١٩٣٨ ـ راهب الليل ١٩٨٣. الليالي، دموع لا تحب ١٩٨٧. وله عدد من المؤلفات النقدية منها: الذين ادركتهم حرفة الأدب، وهز القحوف في شرح قصيدة أبي شادوف، ووراء تمثال الحرية، كما حقق مقامات بيرم التونسي. و «العشق الإلهي».

وفي قصيدته «حركة الزمان وحركة الإنسان» التي نشرت في الأهرام في ٢٦ اغسطس ١٩٨٨، قدم لها بقوله «يداخلني إحساس عميق بخطوات الزمان،

واراها تنتهب الأعمار، وتأكل الآجال، وتمضي بأجيال وتأتي بأجيال فتمتلئ نفسي رهبة، وتتوارد عليها خطرات، اسجلها في هذه الخماسيات». ومن هذه القصيدة قوله:

هدأ الكون واضفى الليل ثوب الظلمات
ساكنا إلا بصيصاً من نجوم خافقات
ترسل الضوء كجواب خفيف الخطوات
يعبر الدهر إلى المجهول من تيه الحياة
كالصدى الغامض أو كالطيف أو كالهامسات

وطاهر أبو فاشا في هذه المطولة الشعرية يؤكد انتماءه للأصول الرومانتيكية لحركة التجديد في الشعر العربي المعاصر، وفي مقدمتها تمرد الرومانتيكيين على «العقل» الذي اتخذ منه الكلاسيكيون أساساً لفلسفتهم في الجمال والأدب.

يقول:

عندما يأخذ كل الكون تفكير البشر
لم يدع في الأرض شبراً لم تقلبه الفكر
هبه طال النجم في العلياء أو جاز القمر
وتحدى قوة الدنيا وازرى بالغير
ثم طاب.. فماذا بعد أن طاب الثمر

ثم يقول:

ضلة للعقل مخموراً غريقاً في الخمار
وجد العالم اشواكاً وناراً خلف نار
فمشى فوق اللهيب الجاحم المسعور عاري
هائماً يعمر في الدنيا بأسباب الدمار
ربما كان خراب الكون في هذا العمار.

إن طاهر أبو فاشا يسلم مع الرومانتيكيين القياد إلى القلب، منبع الالهام ومكان الضمير الذي يراه أهل الرومانتيكية «قوة من قوى النفس قائمة بذاتها، وهو غريزة خلقية تميز الخير من الشر عن طريق الإحساس والذوق» يقول أبو فاشا:

أصحيح أن قوماً ادركوا سر الحياة
وبحق ادركوه أم أتوا بالترهات
أفنوا العمر جدالا في أمور باطلات
سكبوا في هامش الكون دماء الشبهات
ثم راحوا وكتاب الكون بكر الصفحات

كأني بطاهر أبو فاشا يقول مع الفريد دي موسيه»:
«أول مسألة لي هي ألا القي بالا إلى العقل».

ذلك أن الحياة عند أبي فاشا تجنح «إلى الروح وإن كان في الطريق التواء.

يقول:

«ومن الفن ما يعلمك الحق اذا موه الوجود الرياء»
«ومن الفن ما يبشر بالرحمة دنيا طغى عليها الشقاء»

ويقول أيضاً:

«تائه طال سراه في مجاهيل العصر
جامد الوجه، خفيف الخطو يجتاز القدر
كلما شاخ واوهى شرخه شيب السحر
ذاب في الفجر، والقى السيف في صمت وفر

هذا هو طاهر أبو فاشا الذي يقول فيه الشاعر فتحي سعيد:

قلب تربع في القلوب معطر الخفقات ثائر
لم تزدهيه زخارف الدنيا ولا زيف المظاهر

يشدو وقد نعبت بها غربان هاتيك الحناجر
اللاهثون.. الطائفون بكل قافية وسامر
والشعر لو علم المغني جذوة.. تكوي الضمائر!
جلت معانيه بأن يكري بها.. ويبيع تاجر..!

***

إن قيل من في مصر شاعر؟ يزهي بها.. سأقول طاهر
وهب الإذاعة شعره ماذا جنى غير الخسائر
لو صاغه دون الأثير لكان معجزة المنابر
لا تنكأ الجرح القديم ولا تلم فالجرح غائر!
ما زلت فيها شادي الألحان دفاق المشاعر
والله.. ما شيخت أو اصفيت.. يا الق المزاهر
نحن الشيوخ وقد علتنا كبرة.. لكن نكابر..!
فيه أبوه والد ولى.. ولكن فيه حاضر!

***

يا راهب الليل.. الطويل.. كم اجتواك وأنت ساهر
ما زال فيه بقية جلد على الأيام صابر
والصيد في جوف الفرا فلتبشري يا أم عامر
واصدح فأنك شاعر واغفر لابنك.. إن تجاسر..!

الرؤيا الابداعية
في شعر الصيرفي(*)

أخذ علينا بعض الفضلاء استعمال مصطلح «الرؤيا الإبداعية» في كتابينا عن الهمشري والسباعي، وذهب هؤلاء إلى أن الأصح هو استعمال لفظ «الرؤية». وفي مقابلة تليفزيونية أثار الفنان محمد رجائي هذه القضية أثناء حديثنا عن الشهيد يوسف السباعي، وتتجدد هذه القضية حينما نعرض اليوم لشعر الشاعر الكبير حسن كامل الصيرفي في مناسبة صدور دواوينه الجديدة: النبع ـ صلواتي أنا ـ زاد المسافر ـ نوافذ الضياء ـ عودة الوحي ـ شهرزاد، حيث يقدم لنا هذا الشاعر الكبير ابعاد رؤيا متميزة في الإبداع الشعري.. يقول الصيرفي:

وكذلك نمضي في الدنيا
رؤيا تتعقبها رؤيا
هجراً، أو بغضاً، أو نأيا
والغيب ضنين باللقيا

وكان أراد الشاعر أن يعيد معنا طرح قضية المصطلح الإبداعي «الرؤيا» من جديد، حيث تفرق الدلالة اللغوية بين «الرؤية» البصرية و«الرؤيا» المنامية: جاء في «أساس البلاغة» رأيته بعيني رؤية، ورأيته في المنام رؤيا، ورأى رؤيا حسنة، ورؤى حسانا. والصيرفي يستخدم اللفظ بدلالته التي نعنيها في قوله:

(*) الأهرام ـ ١٩٨٤/٤/١.

والشاطئ في الظلمة يحيا   مغموراً بهموم الدنيا
والغيب ضنين باللقيا   هل كان تلاقينا رؤيا؟

وفي دراسة الرؤيا الإبداعية في شعر الصيرفي: نتعرف على اختياره وموضوعيته، وشكل قصيدته، ولغتها، وعناصر العمل الفني جميعاً، حيث نجد هذا الاهتمام الشديد بالوعي النقدي في ابداعه الشعري، والذي نرجح أن الصيرفي وزملاءه من الابولليين في شعرنا العربي المعاصر قد ورثوه عن الرمزيين الذين اتسمت نظرتهم إلى العمل الإبداعي بالوضوح والتحكم الواعي. فالعمل الفني عندهم ـ كما هو عند الصيرفي ـ عمل مقصود حتى وإن جاء نتيجة للإلهام الشعري.

ففي شعر الصيرفي ـ من ديوانه الأول «الألحان الضائعة» تجد هذا المعنى العام في رؤياه الإبداعية: وهو المعنى الذي يتضح من رمزياته، وتجاريبه الباطنية، وموسيقاه التي توائم الموضوع الشعري، كما نجده في قصيدته «حكمة عصفور» والتي نشرها في ديوان «النبع»، ذلك أن هذا العصفور قد عاش عند الصيرفي في قفصه أربع سنوات، ثم انطلق ينشد الحرية، وعاد بعد عشرة أيام يحوم حول قفصه، حتى إذا ادخل فيه اسلم نفسه الأخير بعد دقيقتين، وكأنه ـ كما يقول الصيرفي ـ يلقننا هذه الحكمة.. وكان الشاعر قد وضع تحت الرقابة فترة من الزمن في عهد مراكز القوى، ففكر في الهجرة عن مصر لولا حادثة هذا العصفور إذ ردته عن فكرته.. يقول الصيرفي من قصيدة «حكمة عصفور».

قد عاد إلى القفص المهجور
واشتاق لأسره المأسور   الحكمة من هذا العصفور
أسمى من فهم البشرية   قد عاد لينفض احلامه
في قفص عاصر أيامه   كم ردد فيه انغامه

وتناسى تلك الأغنية: الحرية.. الحرية.. الحرية.

إلى أن يقول الصيرفي مستخلصاً حكمة العصفور في هذه الأبيات الموحية:

وطن الإنسان
رغم القضبان
في كل لسان
أحلى من لفظة «حرية».

فالرؤيا الإبداعية في شعر الصيرفي إذن تشير إلى رمزية تتوسل بالترنيم الموسيقي وتكشف عن سلاسة وتعبير قوي وفكرة عميقة، وصور شعرية مبتكرة. لازمته هذه الخصائص منذ ديوانه الأول «الألحان الضائعة» الذي صدر في القاهرة عام ١٩٣٤، وقال أبو شادي في تصديره له: حسن كامل الصيرفي شاعر أصيل، فياض الشاعرية، المستوحاة من أغاني الربيع، ومن الصدى الخافت، ومن جفاء الطبيعة ومن السمات الساخرة، ومن موت البلبل، ومن كل ما توحيه الحياة والموت للشاعر الحساس النبيل.

يقول الصيرفي من قصيدة «النبع» التي تحمل عنوان الديوان الجديد:

الهام لي من فيض سماء   لي منه وحي العصماء
لي منه مجلى الأضواء   وإليه رجع الأصداء

ومن قصيدة «الكأس» في ديوان «نوافذ الضياء» يقول:

يا شارب الكأس من قلب أذوبه   شعراً يحوطك منه ظل ايناس
أن تشرب الكأس مأخوذاً بنشوتها   فاذكر مع الكأس حيناً صاحب الكاس

فالشعر ـ كرسالة ـ يحتل المكانة الأولى في الرؤيا الإبداعية عند الصيرفي، يتضح ذلك من انتقائه لموضوعاته، ونغماته الجديدة، واخلاصه في الشعور وصدقه في التصوير، وتكراره المستمر للشعر والشعراء في معجمه اللفظي:

يقول الصيرفي:

أنا من غناك طروب الشعر، ومن اشجاك
اسمع في ظل هدوء الليل من استوحاك
نغماً ينساب على شفتيه خيال سناك
يا وحيا كان وراء الغيب يلوح هناك
حتى استوحاك نشيد ضياء من علياك

وفي قصيدة «العبث» يقول مؤكداً ما نذهب إليه:

هو شاعر لم تجر ريشته   إلا وراء هوى يشاغله
الهبت فيه الحس، فانطلقت   في ليلة تذكو مشاعله

ولقد كان استاذنا السحرتي ـ رحمه الله ـ قد أشار إلى روح الألم في «الألحان الضائعة» تأسيساً على أن الدموع ضرورية للعبقرية» كما يقول الأديب الفرنسي اسكندر دياس: الحزن السامي يجعلنا نقدر اللذة. وكما يقول الفيلسوف ليبتزو و«الفرد دي موسيه» وكما يقول الصيرفي.

دموعي كانت آمالا   تملأ القلب بالبشر
وكانت هذه الآما   ل كالأنغام في الفجر

ويذكر أن الآلام صهرت روح الصيرفي فانضجتها وطهرتها، واطافت بها روحانية سمحة، حفزته إلى تأملاته الساجية الحنون، وجعلته يرسل الحاناً لا يفهمها إلا كل من يتجاوب مع مثله، وكل من يهتز قلبه لتنفس النهر، وغناء البلبل، وهمس النسيم. استمع إليه في الألحان الضائعة يشرح فنه فيقول:

وانشدتهم من أغاني السماء   أناشيد تعزف للخالدين
فضاع الصدى في فضاء الحياة   وذاب النشيد وهم يصخبون

ولقد ذهب كثير من نقاد «الألحان الضائعة» إلى اتهام صاحبها بالتشاؤم في تعبيره في هذه المرحلة، والنزوع إلى الانطوائية، والتصوير الحزين؛ ولكننا نجد اليوم أن الشاعر يعود إلى «النبع» فيتمرد على هذه المرحلة قائلاً:

عــادت لمغنــاه مبــاهجــه وتــلألأت فــرحــاً محـافله

مــال التشــاؤم عن طـرائقـه وسعى لمعبــده تفــاؤلــه..

وزهت بروض الشعر جنتـه وتسلسلت فيـه جـداولــه..

وهكذا تكشف لنا الرؤيا الابداعية في شعر الصيرفي عن شاعر مجدد، نقي الجوهر، صافي النفس، عذب الموسيقى، عميق الشاعرية، يقدم لنا بدواوينه الجديدة اعمالاً شعرية رفيعة، تجعلنا نحتفي اليوم بعودة الشاعر الأصيل إلى «نبعه» الفياض.

التجربة الشعرية.. والتزام الشعراء(*)

تتنوع تجارب كل شاعر ما بين ذاتية عاطفية أو اجتماعية، وهي تجارب تستغرق الشاعر، حتى لتصبح غايته هي الكشف عنها، وتحويلها إلى مادة تعبيرية، تقتضي منه جهاداً ومثابرة، ولذلك يصبح معنى التجربة الذاتية في الشعر غير مقصور على الحدود المعبر عنها، بل يصبح معنى إنسانياً في جوهره، ولهذا يرى «كروتشيه» أن التعبير الذاتي في الشعر الغنائي موضوعي بطبيعته.

فتعبيره ذاتي في نشأته، ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه، وشخصي في تصوير مشاعره، ولكنه عالمي في صورته الشعرية، وهو بذلك محدد ولا محدد معاً، إذ أنه إنساني عالمي في نزعته.

والشاعر ـ كما يقول د. غنيمي هلال رحمه الله ـ على صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمه في تجربته.. ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية. وهذه العناصر في ذاتها، كل عنصر على حدة لا يتألف منها شعر، إذ إنها والحالة هذه، نثرية في طبيعتها، ولكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويره، إذ يستعين بها على جلاء صورة تتوافر لها قوة الايحاء والتعبير، بحيث لا يقوى النثر على ادائها، ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان: الأفكار والخواطر المجردة، وهذه في طبيعتها «لا شعرية». ثم العملية الشعرية نفسها التي تقوم على وضع هذه الأفكار في قوالب خاصة، معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية، مع مزاوجتها بتلك الأفكار والخيالات والعواطف».

(*) الأهرام في ١٩٨٩/٥/٢٨.

ذلك هو صوت النقد، وصوت الشعر أيضاً، يهتف بهذا المعنى في الديوان الجديد للشاعر ابراهيم عيسى الذي جعل عنوانه «حبيبي عنيد» ويقدم له بكلمات حب تؤكد هذا المعنى الكبير حول التجربة الشعرية، ومتى تصبح افضاء بذات النفس، بالحقيقة كما تتجلى في رؤيا الشاعر الابداعية، وهو لذلك يصرخ في المقدمة قائلاً عن مفهوم الالتزام: انه «التزام بالإحساس الجمالي، بالحرف الأنيق، بالدفقة الشعورية الصادقة.. بالمعنى الذي يجدد ويؤكد في الإنسان إنسانيته، بالنار التي تتقد عند الإبداع فتضيء بنورها ليل الآخرين، بعد أن تكون قد احرقتني على الورق».

فالشعر عند ابراهيم عيسى، خلق أنيق عميق للطبيعة البشرية، وتصوير لما في هذه الاعماق من خير وشر، ولكنه رغم ذلك سيظل تجربة فردية في ذاته، فمن الصعب على الفنان أن يكون شيئاً غير نفسه، لذلك فالعمل الفني الناضج هو الذي ينبع من وجدان الفنان، ويأتي معبراً عن أحساسه هو.. وتجربته هو.. ولو استطاع بعد ذلك أن ينقل خلجات نفسه إلى الآخرين، وأن يؤثر بها فيهم، لأصبحت أحاسيسه الذاتية أحاسيس عامة، وبذلك تندمج الأنا في الذات العامة».

وهكذا ينبه الشاعر إلى أن قيمة الشعر في صدقه واصالته الفنية، وأن افتعال التجارب عن غير اقتناع يفقد الشاعر اصالته وحريته في فنه، ولذلك رأينا « الوجوديين » وأدبهم عامة أدب التزام - يفرقون بين الشاعر والناثر، إذ إن الشاعر يستغرق في تجربته، ويراها من خلال وجدانه، ويستعمل لغة موسيقية ايحائية ليصور هذه التجربة تصويراً تصير به شيئاً من الأشياء، مثل لوحة الرسام. يقول د. هلال: إن الشاعر هنا لا يقصد إلا تصوير تجربته على طريقته، فتظل تحدث أثرها الجميل عن ذلك الطريق.

وهو حر في اختيارها، كحريته في طريقة تصويرها، ثم إنها بطبيعتها تمر من خلال شعوره الفردي، ولغتها «كثيفة» أي مقصورة لذاتها، لا تشف في يسر

عما وراءها كما يشف النثر. فلا يصح إذن أن تلزم الشاعر بما يلتزم به الناثر، على حين هما مختلفان في طبيعة التعبير عن تجاربهما الأدبية.

وربما من أجل ذلك أعلن ابراهيم عيسى في مقدمة ديوانه: «إن مثل الذين يطالبون الشاعر بأن يخنق خفقات قلبه العاشق، حتى يفرغ لـتزوير أحاسيسه ليرضي مفاهيمهم عن الفن والحياة، زاعمين أن شعر البقاء هو الذي يتخذ من أهم عناوين الصحف اليومية عناوين لقصائده، إن مثل هؤلاء كمثل الذين يطالبون من ينشئون الميادين والحدائق العامة بأن يبذروا فيها القطن والقمح والبرسيم بدلاً من أن يغرسوا فيها الأشجار والأزهار والياسمين حتى لا تفقد قطعة أرض خصبة من أجل شيء لا يعود على الإنسان بالغذاء أو الكساء.

وبهذا المثل يؤكد الشاعر أنه يتخذ الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية، على حين يصبح في النثر غاية من الكلام.. والشاعر لا يستخدم اللغة أداة، بل انه ـ كما يقول سارتر ـ «لا يستخدم الكلمات بحال، ولكنه يخدمها، فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية، وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة، فليس لنا، إذن، أن نتصور أن هـدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عـرضها.. ولكن النـاثر دائـماً وراء كلماته متجاوز لها، ليقرب دائماً من غايته في حديثه، أمـا الشاعـر فهو دون هـذه الكلمات، لأنها غايته، والكلمات للمتحدث خدمة طيعة، وللشاعر عصية، أبية المراس لا تزال على حالتها الوحشية، لم تستأنس بعد».

إن الكلمات عند الشاعر «كيان مستقل كالأشياء، لا يفصل فيها إذا كانت قد خلقت من أجل دلالاتها، أو الدلالات من أجل الكلمات» وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابـه سحري، ومن دلالـة متبادلـة.. فالكلمة الشعرية، إذن عالم صغير ويجمع كثيراً من هذه العوالم الصغيرة، شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان، وقد يظن أنه يؤلف بذلك جملاً، ولكن هذا ظاهر عمله: في الحقيقة يخلق شيئاً.

فالكلمات بوصفها أشياء، تنقسم لديه إلى مجموعات تنسجم أو لا تنسجم شأنها في ذلك شأن الألوان والاصوات فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتشترك في صفات تؤلف وحدتها الشعرية التي تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء.. فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق، فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة، بما يحتوي عليه من نفي واستثناء وفصل، وهو يجرد من هذه العلاقات معاني مطلقة، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة، فتصير الجملة مثلاً، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه، وبذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة بين الكلمة الشعرية ومعناها، على نحو ما نقرأ في ديوان «حبيبي عنيد» قول الشاعر:

أنا البحر - يا دهر - عندي اللآلي ومـلء ضلوعي شـوق صـبي
وهـبـت الشراع أمـان المـحـب وغـنـيـت للفـلـك لحن الخـلي
كـأني خلقـت بهـذي الحـيـاة لأجمـع حـب الـورى في يـدي

فخري أبو السعود والسطر المفقود في التاريخ الادبي الحديث(*)

في مجلة الثقافة، عام ١٩٤٠ كتب الدكتور زكي نجيب محمود مقالاً بعنوان «اديب مات»، روى فيه علاقته به، وكان مما ذكره عن تلك المرحلة:

«منذ اربعة عشر عاماً كنا نطلب العلم في مدرسة المعلمين العليا وكنت اسبقه في الدراسة بعام، وقرر الاساتذة في غضون السنة أن يختبروا الطلاب فيما علموهم وأبى الطلاب إلا أن يترك حبلهم على الغارب حتى نهاية العام، واجمع على ذلك ما يقرب من نصف الف من الطلاب، إلا واحداً استوحى صوت العقل، وربأ بنفسه أن ينساق مع الجماعة انسياق الشاة في القطيع وجلس وحده في بهو الامتحان يجيب، ووقف مئات من الطلاب في الفناء، وكأنهم الذئاب يرقبون من الأبواب والنوافذ هذا المارق العاصي، وإن هي إلا ساعة وبعض ساعة حتى اقبل ذلك الواحد إلى حيث القطيع الذي التف به، يرجمه بألفاظ غلاظ ويشوبه بالسنة حداد، وهو يدور ببصره فيهم لا ينطق ولا يجيب، واشهد أني هتفت في نفسي حين رأيت هذه الارادة العاقلة ثابتة كأنها الطود الراسخ والله إنه لرجل والرجال فينا قليل، ولم يكن عجباً أن اقرأ بعد ذلك بأعوام لهذه النفس الجادة الحازمة صرخة توجه إلى بني مصر في قصيدته: «إلام تغيب الشمس عنا وتطلع».. ذلكم هو المرحوم فخري أبو السعود كما ابصرته أول مرة، ولم يكن حبل الصداقة قد الف بين قلبينا».

وذلكم هو فخري أبو السعود، الذي سقط اسمه سهواً من كتاب

(*) الأهرام في ١٩٨٥/١١/١٧ ص ١٢.

التاريخ الأدبي الحديث، مع اقران له لم يعمروا في الحياة طويلاً، ولم يعن أحد بجمع آثارهم أو دراستها. ومن هذه الشخصيات فخري أبو السعود، الذي يتحمل اليوم عبء تقديمه للأجيال: الدكتور علي شلش، من خلال تصديه الشجاع لجمع قصائده وتحقيقها وتقديمها في ديوان يعيد إلى التاريخ الأدبي المجهول، صفحات من أجمل صفحات الشعر العربي الحديث. ذلك أن أبا السعود كان قد شغل المجلات الأدبية في مصر بانتاجه الغزير الواعد على مدى ثماني سنوات متصلة انتهت بموته عام ١٩٤٠، وكانت مجلة الرسالة بصفة خاصة أكثر المجلات احتفاء بشعره ومقالاته، وكانت تضع قصائده إلى جوار قصائد شعراء عصره الكبار مثل جميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمن شكري، وفي الوقت نفسه كانت تحتفي بمقالاته في الأدب المقارن التي راد بها موضوعاً غير مسبوق، وهو موضوع المقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي، وكان أبو السعود قد فاز بالجائزة الثانية في مسابقة الشعر الوحيدة التي نظمتها «الرسالة» عام ١٩٢٥.

ويقدم لنا الدكتور علي شلش في ديوان فخري أبو السعود، قصائده المتناثرة في المجلات الأدبية، ويضعها تحت الفحص النقدي مبيناً قيمتها ومكانة صاحبها في جيله، مع الإشارة إلى كتاباته النثرية، ولاسيما مقالاته، وقد الحق هذا كله بعمل نافع للدارسين والمؤرخين والنقاد، واعني البيبلوجرافيا العامة لإنتاج أبي السعود في الشعر والنثر.

ولد فخري أبو السعود عام ١٩١٠ بمدينة بنها، ودرس بمدرسة المعلمين العليا بالقاهرة، وكان متفوقاً في دراسته، ولكنه لم يعمل بالتدريس فور تخرجه، إذ آثر الاشتغال بالصحافة زمناً قصيراً، ثم عمل بعدها في التدريس الحر شهوراً قلائل، حتى نجح في امتحان مسابقة عقدتها وزارة المعارف لاختيار عضوين في بعثة اللغة الإنجليزية إلى جامعة اكسترا، وكان زميله في هذه البعثة الشاعر محمد عبد الغني حسن، الذي يقول عن زميله: «رأيته وهو عضو في بعثة اللغة الإنجليزية يجيد الأدب العربي ويعرف من مصادره وموارده كثيراً مما لا يعرف

من كان في مثل ثقافته المدرسية، ورأيته يحفظ شعر البارودي حتى لا يكاد يند عنه منه بيت واحد، ورأيته يعلم من تاريخ مصر الحديث ومن دقائقه الخفية بين مزدحم التيارات الأجنبية ما لا يعلمه الكثيرون.

وكانت مجلة الرسالة قد ظهرت في يناير ١٩٣٣ـ أثناء بعثته، فراح يبعث إليها بقصائده المترجمة أحياناً والمؤلفة في معظم الأحيان، وكانت عودته إلى مصر ايذاناً بمرحلة الإنتاج الخصب في حياته، على نحو ما يتضح من البيبلوجرافيا التي اعدها الدكتور شلش، حيث تشير إلى غزارة انتاجه في الرسالة والثقافة والهلال والمقتطف وجريدة الأهرام ومجلة مجلتي.

ومع الدكتور شلش نعيش عالم الشاعر فخري أبو السعود، حيث خلف ٨٥ قصيدة نشرت في هذه المجلة والصحف في الفترة من ١٥ ابريل ١٩٣٣ إلى ١٥ أغسطس ١٩٤١، ويذهب د. شلش إلى أن فخري أبو السعود قد استطاع على مدى هذه السنوات القصار أن يتدرج بشعره على طريق التنوع في الموضوع، والاصالة في الصياغة دون مغامرة كبيرة في المضمون أو الشكل، واستطاع أن يحقق لنفسه في سن صغيرة مكانة مرموقة بين شعراء جيله من الشباب والشيوخ، وكانت مجلة الرسالة تسبق اسمه بلقب «الاستاذ» الذي درجت على منحه للمتمكنين في الكتابة، وكانت في الوقت نفسه تضع قصائده قبل قصائد شعراء من أمثال ابراهيم ناجي «مصر» وخليل هنداوي «سوريا» وسيد قطب «مصر» ومحمد الحليوي «تونس» أو تضعها إلى جوار قصائد الرافعي والزهاوي وشكري ولم يكن هو نفسه قد تجاوز السابعة والعشرين.

وتظهرنا قصائد الديوان على شاعر متأصل في الحياة والطبيعة، مرهف الحس، رومانسي المزاج، محب لوطنه إلى درجة العشق، ادار شعره حول الحنين للوطن والطبيعة والتعاطف مع الإنسان والكائنات، او بتعبيره شعراً:

الشعر سلواه وخير عزائه ... في كل نائبة.وخطب مجحف

ملك المعاني ملكه يسمو به ... مجداً على مجد السري الأشرف

ويعد فيه كل شعر صاغه ... أو كل معنى قبله لم يكشف

ويلاحظ: د. شلش في دراسته لشعر أبي السعود، ميله إلى التأمل في نفسه وشعوره، وعالمه الخارجي، ففي قصيدة «الكمال» يدير رؤياه حول بيت القصيد الذي يقول فيه:

صاح ذا عالم النقائص من را   م كمالاً به أراد المحالا

وتقوده تأملاته إلى السياسة الدولية، كما في قصيدته عصبة الأمم، بعد استعال الحرب العالمية الثانية. ويسود الشجن تأملات أبي السعود، كما يسودها التفكير في الموت، والشعور بالغربة والتعاطف مع الكائنات وحب الطبيعة. يقول في بحر الاسكندرية:

واتخذت هذا البحر جاراً لي إذا   ما عفت جارا أو مللت قرينا
وحددت جيرته وثرثرة له   دوماً تداول مسمعي رنينا

ويضم شعره سبع قصائد قام بترجمتها شعراً: منها ثلاث قصائد لشاعرين انجليزيين وقصيدتان لشاعرين فرنسيين وواحدة لشاعر استرالي وأخرى للأديبة مي زيادة كتبتها بالفرنسية.

ويظهرنا د. شلش على أن الرومانتيكية ليست كما شاع خطأ عندنا ـ احلاماً وشجناً وعذاباً وحباً للمرأة والطبيعة، ولكنها أيضاً موقف من الحياة ونظمها، ولقد كتب أبو السعود نحو عشر قصائد وطنية يصور فيها الكثير من مظاهر الارتباط بالوطن والتعبير عن الانتماء، ودعا بني قومه إلى اليقظة والحرية، وذكرهم بامجاد الماضي.

يقول من قصيدته «بني مصر» في حث الهمم، ودفع إلى الامام من خلال تأمل الواقع الحزين الذي عاشه عصره:

وريع الفراعين العظام واجفلوا   وهالهم هذا التراث المضيع
رأوا أمة تمشي وراء زمانها   وقد عرفوها في الطليعة تطلع
كأني اصغي من علاها إلى صدى   يشق القرون الداجيات فيسمع
يقول: بني مصر! الحياة أو الردى   وما لكم من دون هذين مشرع

فليست حيــاة الشعب إلا سيــادة   تــرد طــماع الــطامعين وتــردع
وأنى سلكتم فــاجعلوا مصر قبلة   وحــول حـلاهــا الملتقى والتجمـع

لكم أتمنى أن يفيد الدارسون والباحثون في الجامعة من هذا الجهد الذي أداه الدكتور علي شلش في دأب واخلاص ووعي نقدي، فكم من الشخصيات الموهوبة التي لم يعن بجمع آثارها أو دراستها أحد.. فهل يتصدى الدارسون والباحثون لهذه الشخصيات وينقبون في صفحات الصحف والمجلات، ليعيدوا إلى كتاب التاريخ الأدبي السطور المضيئة التي فقدت منه سهواً؟ تلك رسالة الجامعة والجامعيين.

يقول الدم العربي

وحدة الرأس أو العنصر أو الجنس تقتضي أن القوم يرجعون إلى جد أعلى بعيد، ينتسبون إليه، وتجري في عرقهم - جيلاً بعد جيل - دماء آبائهم الأولين، ولقد أبى الدم العربي أن يحتبس في جزيرة العرب، فعم العراق والشام ومصر والسودان، وشمال افريقيا من برقة إلى المغرب الأقصى، وهذا «الدم العربي» هو الذي يتحدث في الديوان الجديد للشاعر فاروق شوشة، متمثلاً روح العصر في الدفاع عن امته، واستنهاض عزيمتها، مواصلاً دور الشاعر العربي الذي طالما هتف بوحدة العرب، واقام الدعوة إلى التعاطف والتآلف والاتحاد على صلات منها القرابة الدموية والاشتراك في النسب.

وفي دراسة د. أحمد الحوفي رحمه الله، نماذج من هتاف الشعراء بوحدة الدم، يطالعنا منها قول حافظ ابراهيم في حفل تكريم السوريين له سنة ١٩٠٨:

لمصر أم لربوع الشام تنتسب ... هنا العلا وهناك المجد والحسب
ركنان للشرق لا زالت ربوعهما ... قلب الهلال عليها خافت يجب
خدران للضاد لم تهتك ستورهما ... ولا تحول عن مغناهما الأدب
أم اللغات غداة الفخر أمهما ... وإن سألت عن الآباء فالعرب
ايرغبان عن الحسنى وبينهما ... في رائعات المعاني ذلك النسب
ولا يمتان بالقربى وبينهما ... تلك القرابة لم يقطع لها سبب؟

(*) الأهرام والأهرام الدولي في ١٨/٦/١٩٨٩.

إذا ألمت بـوادي النيـل نـازلـة بـاتت لها راسيـات الشام تضـطرب
وإن دعـا في ثـرى الأهـرام ذو ألم أجـابـه في ذرى لبنـان منـتـحب

والديوان الجديد للشاعر فاروق شوشة «يقول الدم العربي» يمثل مرحلة متميزة في تجربته الشعرية، وهي المرحلة التي تتوحد فيها غربة الرمز الذاتي وغربة الرمز الجماعي إن جاز التعبير، إذ تصبح الذات في هذا الديوان هي ذات الإنسان العربي المعاصر على اطلاقه، في حال إحساسه بالبعد أو النوى، وما يستلزمه هذا الإحساس من قلق وحنين، وفي كتاب «الاغتراب» للدكتور محمود رجب اضاءة تكشف ابعاد هذا المفهوم، منذ كابده الشاعر القديم من خلال وعي شقي بأن حياته غريبة عنه، كالشيء المعار، على نحو ما يقول المهلهل بن ربيعة الثعلبي:

أرى طـول الحيـاة وقـد تـولى كـما قـد يـسلب الشيء المعـار

أما أبو حيان التوحيدي فيقول في كتابه «الإشارات الإلهية» ـ معبراً عن حالة الغربة التي أحسها بين أهله وفي عصره ـ «هذا وصف غريب نأى عن وطن بني بالماء والطين وبعد عن الاف له عهدهم الخشونة واللين. فأين أنت من غريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه؟ وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟ بل الغريب من هو في غربته غريب، بل الغريب من ليس له نسيب.. الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة.. إن حضر كان غائباً وإن غاب كان حاضراً.

ويقول التوحيدي أيضاً: «واغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وابعد البعداء من كان قريباً في محل قربه، لأن غاية المجهود أن يسلو عن الموجود، ويغمض عن المشهود، ويقصى عن المعهود.. الغريب من إذا ذكر الحق هجر، وإذا دعا إلى الحق زجر.. يا رحمتا للغريب! طال سفره من غير قدوم، الغريب في الجملة كله حرقة، وبعضه فرقة، وليله اسف. ونهاره لهف، وغداؤه حزن وعشاؤه شجن، وخوفه وطن».

وهو المفهوم الذي يصوره فاروق شوشة في قوله:

«أخيراً،
يقول الدم العربي:
اسيل
فلا يتداعى ورائي النخيل
ولا ينبت الشجر المستحيل

ذلك أن الشاعر يريد لإنسانه العربي أن يستعيد ذاته، وأن يبني حضارته، وأن يسعى للكشف عن الحقيقة، يقول:

«اطاول كل الدماء التي انضجتها الحرائق
كل الدماء التي اهرقتها الملاحم
كل الدماء التي اعتصرتها المآدب
فاخرت أني الوحيد الذي
جعلوا من بقاياه خاتمة للبكاء
وفاتحة للغناء»..

فالشاعر هنا لا يصور واقعاً لمجرد التصوير، وإنما تتخلل القصيدة رؤية نقدية تعبر عن صدق الشعور كمزاج أصيل لديه ينفذ إلى روح الموضوع، ويحيط باصوله ومقوماته، إن الشاعر يستلهم الدم العربي في مساره التاريخي، ولكنه يبعث هذا التاريخ بعثاً جديداً، ليقضي على «غربة» الدم المعاصر، ولذلك جاءت قصائد الديوان في مجموعها ـ اوفق لباطن الحقيقة الشعرية التي صدر عنها الشاعر.

فالغربة في هذا الديوان ـ حقيقة نفسية، يعزف الشاعر على اوتارها في قصائده، التي تعبر عن جهاد الشاعر ضد خواطره الأولى، سعياً إلى تصوير شعري للتجربة، تقرؤه في حديث «الدم العربي» عن زمنه الذي يراه الشاعر،

في «مدن للرحيل» حيث: «الطيور تغادر اعشاشها، والغيوم التي تتجمع تعلن عن زمن للعواصف، عن موعد لاختلاط الفصول».

ويحشد الشاعر للقصيدة في هذا الديوان مقومات فنية تعنى بالصورة الشعرية ذات الدلالة النفسية، تفيد من السيريالية والرمزية بهدف تثبيت العلاقات بين الأشياء والفكر، بين المادة والحلم، ولذلك تطالعنا في هذا الديوان صور شعرية يولدها الشاعر من أمرين متباعدين في قليل أو كثير:

مدن للرحيل
مدن للبكاء الطويل
مدن لاختلاط الفصول
فمن يمسك الأرض،
من يستميت على حد خارطة في الحدود
وخارطة في الدماء،
ليعلنها وطناً لا يضيع».

وهكذا يقدم لنا الشاعر مرحلة فنية جديدة، تتميز بالتعبير عن المناطق اللاشعورية في النفس عن طريق الايحاء بالرمز وتراسل الحواس، يوجد فيها الشاعر بين ذاته الفردية والجمعية، معايشة لما هو إنساني، على النحو الذي يجعلنا نقول مع «كوليردج»: «إن سر العبقرية في الفنون إنما يظهر في احلال هذه الصورة محلها مجتمعة قصيدة بحدود الفكر الإنساني، كي يستطاع استنتاج الأفكار العقلية من الصور التي تمت إليها بصلة، أو إضافة هذه الأفكار إليها، وبذا تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية فتصبح الطبيعة فكرة والفكرة طبيعة».

يقول الشاعر:
آه لو تدرين
إن كيمياء الشرايين تزيد القلب صهدا

امطري ياغيمتي نارا وشهدا
إن لي في مقبل التاريخ وعدا
إن لي في فحمة النيران وقدا

***

ولقد قاربت جداً.. إنني قاربت جدا.

أبو سنة والاعمال الشعرية الكاملة(*)

إن صدور الاعمال الشعرية لشاعر ما، حدث أدبي، وموقف نقدي، ذلك أن هذه الاعمال الكاملة تتيح للقارئ وللناقد التعرف على ابعاد العالم الشعري لهذا الشاعر، ولقد جاء صدور الاعمال الشعرية ـ المجلد الأول ـ للشاعر محمد ابراهيم أبو سنة، ممثلاً لهذا المعنى، من جهة، ولمعنى الاصالة الشعرية من جهة أخرى، ذلك أن اعماله الشعرية على امتداد عشرين عاماً، قد قدمت لنا شاعراً، متميزاً، في منهجه الادائي الفريد، وقاموسه اللغوي الواسع، وعالمه الإنساني الخصيب، على حد تعبير د. صبري حافظ في تقديمه لهذه الاعمال.

بدأ الشاعر بديوان (قلبي وغازلة الثوب الأزرق) عام ١٩٦٥ ثم واصل رحلته الشعرية في دواوين (حديقة الشتاء) عام ١٩٦٩ و (الصراخ في الآبار القديمة) ١٩٧٣ و (اجراس المساء) ١٩٧٥ و(تأملات في المدن الحجرية) ١٩٧٩ و (البحر موعدنا) ١٩٨٢، وإن كانت رحلته الشعرية قد بدأت قبل الديوان الأول بكثير، مع الموجة الأولى لحركة الشعر الحديث في الخمسينات حينما نشر أولى قصائده عام ١٩٥٩ في جريدة المساء.

وفي هذه الرحلة الشعرية، حاول الشاعر تطوير الأساليب الفنية لتطابق رؤياه الشعرية والإبداعية، وتمكن بأسلحة الرصيد التراثي في الشعر العربي من تصحيح المسار التجديدي، ورفض التيارات التي حاولت الانحراف

(*) الأهرام في ١٣/٧/١٩٨٦، ص ١٢.

بالتجربة الشعرية إلى «خندق القطيعة مع الواقع التاريخي والتحصن بقلاع العزلة وسط غابة كثيفة من الرموز والأساطير الغربية»، على حد تعبيره النقدي في تجاربه وقضاياه. ذلك أن رؤياه الإبداعية تنتظم في اعطافها هذا الوعي النقدي الحاد، الذي يعتبر من أهم مفاتيح الدراسة الشعرية عنده. ومن ذلك أنه في تأملاته لما يحدث على الساحة الشعرية العربية يلاحظ أن هناك نوعاً من التخلي عن الهوية القومية التي تتمثل شعرياً في اللغة والموسيقى وطبيعة الأفكار والميراث التاريخي في الرموز والعلاقات الفنية، من أجل تبني أساليب غامضة تفضي بنا إلى الخروج من عالم القصيدة العربية إلى شكل هلامي من التشكيل الرمزي لا تتضح فيه الملامح الزمنية للتجربة الفنية، ولا يفصح عن المعاناة الواقعية للمجتمع الذي يعيش فيه الشاعر. بل تنتهي إلى شكل من التجريد المطلق تتحول فيه اللغة إلى أداة لتشويه العالم ولاحباط تطلعات الوجدان الذي ينشد الجمال الفني وتصبح فيه الرموز بناء خيالياً من العلاقات المستحيلة بين العناصر الفنية للتجربة الشعرية.

بهذه الرؤيا النقدية التي يواجه بها الشاعر مسيرة الشعر الحديث، بدأ أبو سنة رحلته التجديدية على أساس من الوعي النقدي، وتمثل القديم والحديث، ذلك أن الجيل الذي ينتمي إليه، جيل صاحب رؤيا، تلمع فيه اسماء شقت أرضاً جديدة في الشعر الحديث، لأنها كانت تصدر عن اصالة تتمثل الشخصية العربية في مقوماتها الأصيلة، وهو لذلك يقف مع هذا الجيل في مكان متميز عند من يدرسون التجديد في الشعر مع زميله في المرحلة الشعرية فاروق شوشة، ومع فارس الشعر الحر صلاح عبد الصبور.

ولقد تمثل أبو سنة في رؤياه الإبداعية أول ما تمثل، عالم القرية المصرية التي ولد فيها عام ١٩٣٧، فامتلأ وجدانه بصور الطبيعة، وكانت هذه الصور درعاً له تقيه من صور المدينة، حيث انتقل للدراسة في القاهرة، وحفظ القرآن الكريم، وكان للمصدر القرآني أثره الكبير في ثقافة الشاعر ومعجمه اللغوي، وعالمه الإبداعي.

قلت احاور قلبي:
- ما معنى الجنة يا قلبي؟
- قال: تجول في نفسك حتى تصل إلى الإنسان
وتجول في الإنسان إلى أن تصل إلى وطنك
وتجول في وطنك حتى تصل إلى الله..

ذلك هو الدرس الكبير الذي تلقنه القرية المصرية لابنائها، ويدركه أبناء الريف، حينما يتأملون فيما حولهم، فيجـدون «النعيم» مرادفـاً للانتـماء، للأصالة، والاصالة بالقياس إلى الشاعر - هي حدة الفكر والنورانية في التعبير لانجاب أدب حي باق على الزمن، ينبثق من الروح ومن انفعالها الخلاق، فمن الروح يشرق ضوء باهر، وتغطي سحابة مضيئة لطيفة وجه الأرض كما يقول الشاعر الإنجليزي «كوليردج» في إحدى قصائده.

واذكر أن الاستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتي رحمه الله، والذي يعتز به شاعرنا اليوم، ونشاركه هذا الاعتزاز، كان يتحدث عن الاصالـة الأدبية وأدب النور، وأدب الروح، وما في هذا الأدب من اصالة، لا تنمو من العدم، ولا من الاشراق العفوي، بل تنمو من التفكير، والتأمل الطويل، وتستمـد مادتها من واقع الحياة، أو مما فوق الواقع أو الوهم، أو من فكرة معروفة، ارتدت رداء جديـداً قشيباً متميـزاً، هذه الميـزة الساميـة، ظلت تلازمني في صفحات الاعمال الشعرية للشاعر محمد ابراهيم أبو سنة، حيث يجد القارئ في كل قصيدة تجربة شعورية ناضجة، وبصيرة نافذة. فلن تجد في شعره - ما تجده عند شعراء الموجة الأخيرة في الشعر الحر مثلاً - من عفوية خاوية، أي اغماض وابهام، ولكنك تجد في شعره هذه الاصالة الحقيقية التي لا تنطفئ، والتي ترتفع إلى جدة الفكر ونورانية التعبير في صياغة قصيدة عربية تندمج مع شتى ضروب الإبداع الفني في عالم ذهني واحد، تجد فيهـا التشكيل الفني، والتشكيل الموسيقي يتعـانقان لجعـل القصيدة في نهايـة الأمر جمـاع الفنون الحضارية المتنوعة، على النحو الذي يذكرنا بما ذهب إليه اندريه مالرو، من أن

علاقة العمل الفني بالجمال ليست هي التي جعلت منه عاملاً هاماً من عوامل الحضارة، كما وقع في ظن الكثيرين. وإنما الذي جعل منه قوة فعالة في صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً (إنسانياً) قد انبثق من أعماق موجود حر مبدع وأن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان.

مرايا النهار البعيد(*)

من كلمات فيكتور هيجو ـ أن الخمسين شيخوخة الشباب، ولكنها شباب الشيخوخة، وفي هذه الكلمة ـ كما يقول العقاد ـ حقيقة أكثر من مجازها، ذلك أن الخمسين سن التصفية وعمل الحساب، ليعرف الإنسان نصيبه من الربح ونصيبه من الخسارة، وهي من ثم سن اغتناء وليست سن افتقار، وهي لا تقل غنى عن الاربعين، وقد تفوقها غنى من وجوه، تفوقها غنى لأن التدبير فيها أفضل، لا لأن الثروة فيها أعظم، أو تفوقها غنى لأن الحساب فيها اضبط لا لأن الثروة فيها تزداد على التوالي كلما ازدادت السنون، إذ هي في الواقع ـ كما يقول العقاد أيضاً ـ تكف عن الازديـاد في جملة المكاسب من خـيرات الحياة».

ويذكر العقاد في الفصل الذي كتبه عن وحي الخمسين، أمثلة للمنتجين في عالم الذوق والتفكير، إذ نرى أن ثمرات الخمسين بين الفلاسفة والشعراء وأرباب الفنون تضارع خير الثمرات في سائر الاعمار، وهنا يجب التفريق بين الجمال وتقدير الجمال، ويجب التفريق بين تقدير الجمال والتعبير عن تقديره.. ومهما يختلف المختلفون في جمال الشباب وجمال كل عمر من الاعمار فالحقيقة التي لا خلاف فيها أن تقدير الجمال لا ينتهي بانتهاء الشباب وأن القدرة على التعبير لا تنقص بنقصان الشباب، بل لعلها تزيد.

ومن وحي الخمسين، يقدم إلينا الشاعر محمد ابراهيم أبو سنة ديوانه

(*) الأهرام في ١٩٨٩/٥/١١.

الجديد: «مرايا النهار البعيد»: وفيه حكمة السنين التي عشقها الشاعر منذ صباه. ربما لأن إحساسه بالحاجة إلى الآن ـ كما يقول ـ كان ملحاً منذ الطفولة. وفي الحكمة، صون للنفس والحياة، وقد يرى البعض في «الاتجاه إلى التعقل نوعاً من كبح جماح جواد الحياة الذي يرى في التزام القيود العقلية خيانة للحقيقة. وقد يكون هذا صحيحاً، ولكن الحكمة في الشعر غير الحكمة في الفلسفة.. فقد يكون الاعتدال من سمات الحكمة في الفلسفة، ولكن الافراط والمجازفة والمخاطرة والمغامرة هي الحكمة في الشعر.

وفي تقديرنا أن هذه الرؤيا تمثل مفتاح دراسة شعر أبي سنة، تؤيدها تجربته الإبداعية، التي لخصها في بحث باللغة الإنجليزية القاه أمام أعضاء البرنامج الدولي للكتابة والذي عقد في ولاية «ايوا» الأمريكية في خريف ١٩٨٠، وفيه تحدث عن فترة من الزمن تغطي ثلاثين عاماً من النشاط الأدبي في بلادنا، وعن مساحة من المكان تمتد من القرية الصغيرة التي نشأ فيها وعن المدينة التي حضر إليها صبياً في العاشرة من العمر لا يدري لنفسه هدفاً، ولا يدرك من ابعاد هذه الدنيا إلا ما ينتهي عنده بصره، ولا يدرك عقله إلا ما هو في حياته من أحداث قليلة.

ومن تجربته الشعرية، نعرف أن الشعر عنده كالحب كلاهما سعي «حميم لعناق العالم، وكلاهما تعبير بالغ الإنسانية عن ضرورة الجمال، يتطلب الحب شجاعة التخلي عن الذات للاتحاد بالمحبوب ويتطلب الشعر النظر في عيني الحقيقة ومواجهة الظلم والقبح دفاعاً عن الحرية والعدل والجمال».

وتظهرنا هذه التجربة الغنية على شاعر «أقرب إلى المحافظين في التجديد، فلم يؤمن بالطفرة، بل لقد كان حريصاً على قياس خطواته، ومن خلال هذا الموقف استطاع أن يكون له صوته الخاص»! وها هو ذا في «مرايا النهار البعيد» يؤكد إيمانه بقيمة الصدق الفني التي أدت به إلى أن يعلن أن الشعراء هم «نوع من المراصد العالمية التي تظل علاقتها بالكون دائماً شديدة الصلة بوظيفتها الإنسانية، ولذلك اتسم شعره بسمتين واضحتين: الأولى:

تعرض الذات المنفردة المعزولة لليأس والألم. والثانية: التفاؤل فيما يتعلق بمصير الجماعة الإنسانية. تتضح هاتان السمتان في مجموعاته الشعرية مثل «قلبي وغازلة الثوب الأزرق» و «حديقة الشتاء» و «الصراخ في الآبار القديمة. و«اجراس المساء»، و «تأملات في المدن الحجرية»، و «البحر موعدنا» .. ثم في «مرايا النهار البعيد» الذي نعده من وحي الخمسين، من حيث التميز في التجربة، وتعميق النظر إلى الشعر، من كونه «رسالة» تخاطب الإنسان «كله» عقلاً ووجداناً مع زيادة في التفكير تارة، وزيادة في العاطفة تارة أخرى، أو على حد تعبير العقاد، لا بد أن يحس الشاعر أفكاره وأن يفكر أحاسيسه. وسبيل الشاعر إلى ذلك فهم وتعقل بوساطة الصور لا التجريد ولا التعبير المباشر».

و «مرايا النهار البعيد» تـظهرنـا على فلسفـة للحياة، وإدراك للدنيـا بوساطة صور شعرية انضجتها تجربة الشاعر، لتجسم «مرايا النهار البعيد»، من خلال اعمال للفكر في نفس شاعـر كبير القلب، ادرك من خـلال تجربتـه الإبداعية «فلسفة المثل الشعبي» و «وحكمة الشعر» عند العرب وغيرهم من الأمم، إيماناً بأن التعبير عن الرمزين الذاتي والجماعي، هو تعبير عن الأمة التي ترى نفسها في «مرايا» شعرائها، الذين يتمتعون برحابة الوعي واتساع الأفق.

- «آه لا استطيع التكهن بالغد».

فالشاعر الذي يستشرف آفاق المستقبل في نهاية القرن العشرين، يحاول أن يسمع «ماذا تقول البروق، لاصداف بحر عميق»، لأن «الغريب الذي جاء كالطفل، يسقط بين أيادي الرياح، حاملاً جرحه للأغاني التي.. عاهدت قلبه.. ثم خانته قبل انبلاج الصباح».

ويستقـرئ الشاعر حكمة عصره: قائلاً:

«فها نحن قبل ملاحقة
الفجر للخارجين على حبنا - نستقبـل -

من الحب والحلم بالغد..
ننكر أننا التقينا على شاطئ المستحيل.
وننكر أنا نراسل منذ زمن طويل
«صباحاً» تغرب بين المنافي
وجاء يراود هذي المدينه
فطارده الليل عنها بعيداً.
ليبقى ضباباً يسافر عبر القرون»
إلى أن يقول:
«تشيعين أني احاول
لا استطيع اختراع النهار
وأن المسافة بين الحقيقة والانتحار
بحجم المسافة بين المتاح.. وبين الفرار»

وفرار الشاعر هنا إما إلى «الحلم» وإما إلى «الحكمة»، وفيهما معاً عالم الشاعر، ومدار رؤياه الإبداعية، حيث «الأساطير تركض عبر البراري فلا تستريح، وحيث «مرايا النهار البعيد» تشد الشاعر إلى خيوط الفجر، عسى أن يلم شتات هوانا.. صبي جرى... يفر من العجز للنصر.. يبدأ من نقطة الصفر.. حتى الكمال.. يجيء مع الفجر يملك رد السؤال.. ويعرف سر «لماذا».

وأمام قصيدته «طائر يحترق» نتوقف قليلاً، لنرى الشاعر مدفوعاً بالحنين إلى شعراء مدرسة ابوللو، ورابطة الأدب الحديث التي عاش فيها تجربته الأولى، وعرف فيها «مجموعة من الشعراء والقصاصين والنقاد يفيضون حماساً للجديد في «الأدب» ومن شعراء ابوللو، يذكرنا «طائر» أبي سنة، بطائر «الهمشري» حيث نلمس أثر المأثور الشعبي المشترك في وجدان الشاعرين، وهو مأثور يميز خصائص الروح المصرية في الصميم ويؤدي بالرؤية الإبداعية عند الشاعر إلى تجاوز حدود العاطفة الفردية، إلى مسائل اجتماعية عامة أو فلسفية.

كان العقاد يريد من الشعراء المصريين أن يتغنوا باطيار الطبيعة المصرية، ويخص الكروان، لأنه رمز الاطيار المصرية، فجاء الهمشري وتغنى بالكروان الذي سمع هتافه «في البعيد كالمصلي تحت محراب القمر «ثم تغني «بالزرزور» وهو طائر مصري أليف، يقص «احلام الزهور النفس» ويروي لها اسطورة سحرية، مما يفوح به خيال النرجس».

كـانت لنـا، يـاليتهـا دامت لنـــا   أو دام يهتف فـوقـهـا الــزرزور

أما طائر «أبي سنة» فقد كان «يرسل له عبر نافذة القبو.. بعض النهار، وبعض الربيع المطرز بالزهر والاخضرار..:

« كان يأتي لنافذتي..
.. طائر من ضمير الحقول
كان يشكو التوحد مثلي
ولكنه كان يحمل للقلب بعض العزاء
كان يشكو التغرب مثلي
ولكنه كان يملك هذا الفضاء».

إنه الطائر الذي يحترق في انتظار الربيع البعيد، ويتقنع في قناع الاسكندر الأكبر مدركاً «رغم الفتوحات أن المدن.. نساء يراوغن عشاقهن.. ولا يحتملن طويلاً.. سوى شوقهن إلى القادم المنتظر».

وفي «امثولة الشاعر والمدينة الخرساء»، نرى الشاعر وهو يجري «سفن أغانيه.. حاملة عطر الحرية.. فردوس الحب.. ربيع الأشياء.. أحزان الناس البسطاء.. كلمات مسنونة.. تتحدى الظلم.. حلم الأرض العطشى بالماء».

وهكذا يقول لنا وحي الخمسين في «مرايا النهار البعيد» على لسان الشاعر:

لا يمكن قتل الكلمة

لا يمكن قهر النور باعماق الإنسان
الإنسان ـ الإنسان
كون من اشواق وأغان».

قراءة في كتاب الليل(*)

جاء في أحد البحوث أن هناك نفراً من الناس من طبيعتهم أن يناموا حتى ساعة متأخرة من النهار، وهؤلاء لا يجيدون العمل عادة إلا بعد الظهر وأثناء الليل على خلاف النظام المتبع الذي يحدد ساعات النهار الأولى للعمل.. ومن هؤلاء «سقراط» الفيلسوف اليوناني الذي كان يبلغ ذروة النشاط الذهني في ساعات الليل، ولذلك كان يدير مناقشاته ويعقد ندواته ليلاً مما كان يثير له المتاعب والمضايقات، فقد كان الناس - وزوجته خاصة - يسيئون إليه لهذا السبب، وكان يشبه سقراط في ذلك: ابراهيم لنكولن، وتوماس اديسون الذي أدى به غرامه للعمل ليلاً إلى البحث الجدي عن مصدر قوي للضوء فاخترع نتيجة لذلك المصباح الكهربائي.

أما عن الشعر والليل، فإن «ليالي» الفريد دي موسيه، من النماذج الجيدة للشعر حينما يعبر عن الغموض النبيل الذي يكتنف الليل، فقد ولد في باريس سنة ١٨١٠ في أسرة مثقفة، واصبح الطفل المدلل للرومانتيكية، وكان الليل بالقياس إليه هو المجال الطبيعي لمحاكمة علاقته بالأديبة المعروفة «جورج صاند» التي انتهت بالقطيعة بينهما، ثم ازدادت القطيعة حدة بعد أن سعى أصدقاؤهما بالشر بينهما، فتركته هذه القطيعة مهزوم المشاعر بعد أن كان يريد لها أن تعيش بنقائها.

أما «ليالي» (دي موسيه)، فهي تمثل جانباً هاماً من جوانب شعره، ذلك

(*) الأهرام والأهرام الدولي في ١٩٨٩/٥/٢١.

أنه جاهد فيها لكي يحرر نفسه من اليأس ويجد الهدوء النفسي، أو على حد تعبير «جوستاف لانسون» فإن الشقاء العظيم قد ارشده إلى معرفة الحياة بل علمه شيئاً أفضل من ذلك؛ فإنه يصرح في «رسالة إلى لامارتين» وفي «الذكرى» على وجه الخصوص أنه يدين لهذا الشقاء بالسعادة الوحيدة التي لا يمكن أن ينقصها ثمة شيء بعد ذلك، وهي الذكرى السعيدة، فالسعادة تمضي لكن ذكرى السعادة تبقى، والشقاء يمضي، لكن ذكرى الشقاء تبقى، وإذن ينبغي ألا نرفض الحب، رغم أنه يقودنا إلى الشقاء رأساً، بل يجب البحث عنه لا للحصول عليه في ذاته بل ليذكر المرء أنه فاز به.

وفي شعرنا العربي الحديث، ارتبط الليل بالاتجاه الرومانسي الذي اشاعته مدرسة ابوللو بين الشعراء، وكان آخر ما قدمته صفحة الأدب في هذا الصدد ديوان «الليالي» للمغفور له طاهر أبو فاشا الذي رحل عنا منذ أيام. وهذه الأيام يطالعنا الشاعر أحمد سويلم بديوان جديد جعل عنوانه دالاً وموحياً بالكثير من الدلالات، «قراءة في كتاب الليل»، يقول:

ممتلئ شعرا
محتدم... جمرا
اقترب إلى شعلتك المتوهجة
فتجذبني...
تدعوني أن اقبضها
أن اعصرها
أن اقذفها في الكون
فتضيء الليل.. وتمنحني سحرا..

فالشاعر هنا يجد نفسه في احضان الطبيعة يلوذ بها، ويجد نفسه «قارئاً» في كتاب الليل، يريد أن يفك رموزه، ويتعرف على أسراره، هذا الكتاب الليلي الذي قال فيه صاحب «ليالي الملاح التائه» علي محمود طه:

أيها الملاح قم واطو الشراعا
لم نطو لجة الليل سراعا

وهو الكتاب الذي وجد فيه شاعر الاعراف م. ع الهمشري عالمه النبيل، فيقول:

ها هو الليل قد أتى فتعالي.
نتهادى على ضفاف الرمال
فنسيم المساء يسرق سحرا
من رياض سحيقة في الخيال

أما «سويلم» فيتجه في قراءته اتجاهاً جديداً ذلك أن «الليل» عنده يقابل مفهوم «الشعر» في هذا الزمان، فالشعر سحر وغموض والليل سحر وغموض، فكيف يتسنى لإنسان العصر أن يقرأ الرموز الليلية الشعرية خروجاً من الليل إلى «النهار» إلى «المعرفة»..؟

إن الشاعر هنا يواجه الاشكال الشعري الذي واجه شاعراً عظيماً مثل «بول أيلوار» والذي انتهى به إلى أن ينبهنا إلى حقيقة هامة فحواها أن البساطة لا تغير الصفاء الشعري. ولذلك حاول الشاعر في مرحلته الشعرية الجديدة أن يمزج بين الرمزين الذاتي والجماعي في سياق من مفهوم البساطة والصفاء الشعري، حتى يخرج الشاعر من العزلة الهروبية في الرومانسية إلى الاتصال بجمهور القراء، وكأنه يريد أن يقول إن القراءة في كتاب الليل، هي رغبة في قراءة كتاب النهار.. العزلة الشعرية رغبة في الاتصال، والرمز الذاتي ينطلق من سعادة الفرد إلى سعادة الإنسان، يقول «سويلم»:

لا اكتمكم
كان شقيا حتى طوقه الشعر
وكان أسيراً حتى حرره الشعر
وكان عيياً.. حتى انطقه الشعر

إن «ليل الحب يفضي حتماً إلى فرح النهار» كما يقول ايلوار - الذي لم يكن قصده من صعوده على «ذراع الليل» الفرار «من وجود عالم محسوس إلى نوع من التخلص من العالم، ولذلك اصبح جوهر الشعر لديه لا ينحصر في المجاز أو في الجمال الجزئي، بل في هذا الصوت المتواصل الذي يجتازه على «ذراع الليل».

وصاحب «قراءة في كتاب الليل» يقترب من هذا المفهوم، ولا سيما بعد أن اغرقت الموجة الجديدة من كتاب الشعر الحر، قصائدها بالغموض والألغاز واصبح الاتصال مقطوعاً بين الشاعر وجمهوره، الأمر الذي يحتم على رواد الشعر الحر مواجهة هذه الموجة الملغزة، في البحث عن شكل جديد ولغة جديدة، تحقق التواصل بين الشعر والجمهور.. وجد «سويلم» الحل في الاتجاه نحو البساطة في الكتابة والقراءة، وهي «بساطة» تعيد للشعر وجهه الأصيل، فليس هناك شاعر يكتب لنفسه فقط! فالشعر والفن اجمالاً جوهره الاتصال والتوصيل.

وقد لاحظ الأديب الكبير أنيس منصور هذا الاتجاه في شعر «سويلم» في دراسته لدواوينه الثمانية بعنوان «الشاعر الصعلوك»، إذ تتجه كلها إلى وضوح أشد وجمال اروع، وقلق اعمق، فهل لو ارتد وانعكس وعاد إلى القافية، يظل شعره هكذا وحشياً همجياً صاخباً تتداخل صوره وتتوالد أو هل يتحول البحر إلى نهر.. إلى جدول.. إلى قطرة ماء على لوح زجاجي في الظهيرة؟ كل شعر ميسر لما خلق له.

مصطفى عبد الرحمن.. وأغنيات قلب(*)

من مأثور قول الشعراء أن «الفن لا يصنعه إلا الشعر.. والقلب وحده شاعر يملي عليه.. فيكتب هذا السيد الموهوب، الذي لا يفعل شيئاً غير أن يطيع وأن يمد يده» (شينيه). أما «دي موسيه» فيقول إن الفن ينبع من فيضان القلب: «اضرب قلبك ففيه تجد العبقرية». ويقول «لامارتين»: «إن الشعراء يبحثون عن العبقرية في مكان بعيد.. في حين أنها في القلب.. في حين أن بعض الأنغام البسيطة التي تصدر في هدوء ومصادفة من هذه الآلة الموسيقية التي خلقها الله تعالى تكفي لتسيل الدموع من عيون قرن بأكمله».

وفي هذه الأيام نقرأ مجدداً طبعة جديدة من ديوان الشاعر مصطفى عبد الرحمن «أغنيات» فيتأكد لنا صدق هذه الأقوال، ونجدنا نهتف مع «دي موسيه»: اعلم أن القلب هو الذي يتكلم ويتألم.. وعندما تكتب إليه فإن القلب هو الذي يذوب»:

لا تكفي ضنينة يا دموعي
فالربيع الذي تولى ربيعي
والضلوع التي تيقظ فيها
خافقي الحائر المروع ضلوعي

إلى أن يقول مصطفى عبد الرحمن من رائعته «صوت المشيب»، مؤكداً استهلال هذا المقال:

(*) الأهرام - ١٩٨٧/٥/٣١.

لا تكفي ففي الدموع معان
تتأسى بها القلوب الحيارى
يوم تذوي رؤى المنى وتولي
من شفاه راحت تذوب اصفرارا
وعيون تعطل النور فيها
مثلما عطل الظلام النهارا
يقظات الشباب أين ضياها؟
وربيع الشباب أين توارى؟

ذلك هو صوت الشاعر في ديوانه الخامس الذي اصدر قبله: «لحن الخلود» ١٩٣٣ - «ليالي الشاطئ» ١٩٣٦ - «من أغاني الحياة» ١٩٣٩ - «ربيع» ١٩٥٥.

وهو في هذه المرحلة الشعرية يمثل شاعراً أبولليا فكراً وفناً، فقد تمثل بمبادئ مدرسة ابوللو والتي يمكن أن نلمح آثارها في قصائده، ومنها: الدعوة إلى الاصالة والفطرة الشعرية والتعبير عن العاطفة الصادقة، وإطلاق النفس على سجيتها.

وفي شعر مصطفى عبد الرحمن سمة أساسية تتمثل في الطلاقة الفنية والبعد عن الافتعال، إلى ما يتميز به من تناول فني لفكرته وموضوعه ثم إنه شاعر يستبطن العاطفة، فيتغنى بالطبيعة الجميلة، وبالوحدة والألم، في سياق من الانسجام الموسيقي والوحدة العضوية للقصيدة.

يقول من قصيدة «إلى الشاطئ»:

اتيتك تسبقني فرحتي وبي مثل ما بك من لهفة
ظمئت وطال بقلبي الحنين وطالت على حرها غلتي
فخذني إليك على زورق بعيداً.. بعيداً عن الضفة
يباركه الحب أنى يسير ويحميه من عاصف اللجة

فالسمات الرومانسية الابوللية في هذه القصيدة واضحة، وتشير إلى الفناء في الطبيعة واللواذ إليها، بل أن الشاعر يوحد بين تجربته الشعرية وبين الطبيعة، على النحو الذي يذكرنا بقول المرحوم سيد قطب في كتابه القيم عن النقد الأدبي: إن العمل الأدبي هو التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية، فالعمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير، والانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها كما يذكرنا بقول ناقد ابوللو المرحوم مصطفى عبد اللطيف السحرتي: إن القيمة الفنية للقصيدة هي في توائم تجربتها الشعرية مع صياغة هذه التجربة.

وكذلك نجد مصطفى عبد الرحمن يحقق هذه القيمة الفنية، حينما يحرص على تحقيق التناغم بين التجربة الشعرية وصياغتها، ونعود إلى قصيدة الشاطئ لنقرأ:

اتيتك يا بحر يا قبلتي ... اعيش لديك سني صحوتي
اطالع فيك سطور الحياة ... واقرأ في طيها قصتي
اروح إلى أول الصفحة ... وامضي إلى آخر الصفحة
وارجع اقرؤها من جديد ... واسبح هيمان في نشوتي

فالبحر والطبيعة في شعر مصطفى عبد الرحمن يمثلان أهم سمة رومانسية عند شعراء أبوللو، حينما تصبح الطبيعة هي الام الرؤوم. فلا يقبلون عليها واصفين، وإنما يعيشون فيها لحظات وجد وفناء إن جاز التعبير وقد أجاد مطران وشكري وعزيز أباظة وأبو شادي وناجي والهمشري وعلي محمود طه وغيرهم في التعبير عن هذه السمة، بل إننا نجد محمود حسن اسماعيل يتغنى بالريف في «أغاني الكوخ» ونجد أبا شادي يفر إلى الطبيعة:

ورجعت للماء المعربد مستزيداً ما حكاه
ورجعت للزهر المبادل من يضاحكه اساه
وتركت كون الناس في يأس إلى كون سواه

ومن الطبيعي أن يلوذ شاعرنا مصطفى عبد الرحمن بالبحر، ويفصح عن توحد التجربة الشعرية مع الطبيعة، فيقول:

فيا عودة للزمان الحبيب   لكم حن قلبي إلى العودة

إلى العمر تشرق أيامه   إلى الموج يقفز للصخرة

ومن تقديم د. عبد المنعم خفاجي لديوان «أغنيات قلب» نتعرف على محتوياته واتجاهاته، حيث يضم ستا وستين قصيدة من الشعر العاطفي والوطني والقومي، تدور في مجموعها حول الحب الرومانسي في عذرية رقيقة هامسة. وحول تصوير عظمة الوطن وبطولة الشعب وتضحياته من أجل الحرية، وأناشيد المجد التي تتغنى بها الأمة العربية في نضالها الدائم ضد الاستعمار.

ومن القصائد الجديدة في موسيقاها الشعرية قصيدة «افرحي يا عيون» والتي يقول فيها:

كل ما حولنا من جمال لنا   فشاع السنا بالهوى مسنا

وأخذنا الأمان من عيون القدر

ولو قال «من صروف القدر» لكان أولى ولكن العيون عنده هي المصرفة لكل شيء. ووزن الفقرة الأولى من القصيدة «فاعلاتن فعل، مرتين والفقرة الثانية منها وزنها «فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعل، مرتين وتستمر القصيدة على هذا المنوال. وهذا الوزن جديد، وقد نظم منه بعض المعاصرين منهم الشابي في قصيدته «الصباح الجديد»:

اسكتي يا جراح اسكتي ياشجون   الوداع الوداع يا جبال الهموم

والشابي قد اقتبس هذا الوزن من قصيدة «بعد الصيف» ومطلعها:

اضحكي يا رمال من هدير المياه

ومن قصيدته الأخرى «الوداع»:

انتهب يا شعاع نبض قلبي الحزين

ومهما يكن من شيء فإن استخدام هذا الوزن عند الشابي وناجي وأبي شادي ومصطفى عبد الرحمن، تأكيد لهذه الوحدة الفنية التي طبعت شعراء أبوللو بطابعها شكلاً ومضموناً.

الشعر.. وأغنيات لعشاق الوطن(*)

في مقدمة ديوانه «عيون الزا»، يدافع الشاعر الفرنسي المعاصر أراجون عن مذهبه في الشعر ويرد على من يعيب عليه التغني بأحداث المناسبات الكبرى التي زخرت بها الحياة اليومية في تلك السنين العجاف، وفيها تبلورت «ملحمة الإنسان الحديث»... يقول أراجون: «طالما ردد الشعراء في كل زمان: نحن نتغنى، في حين لم يتغنوا قط على حسب ما يفهم عامة الناس.. وإنما اتغنى أنا للغناء الذي قصده «فيرجيل» حين قال: «اتغنى بالإنسان وملحمة الإنسان».

وهكذا تبدأ «الانيادة» ـ ملحمة فرجيل ـ وهكذا يجب أن يبدأ كل شعر.. في هذا الاتجاه أغني، نعم، وأنا على أهبة تكرار هذا النهج الذي بدأت به الملحمة الرومانبة، من أجل عصرنا، ومن أجل بلدي.. ولم اضع لغة شعري من أجل شيء سوى هذا منذ زمن طويل.. اتغنى بالإنسان وملحمة الإنسان، فيا هؤلاء الذين يجدون أني لم احسن الغناء، اتوسل إليكم أنتم أن تجيدوه.. وطالما طلبت إلى اصدقائي منذ عشرين عاماً: لما تكتبون؟ وإجابتي عن ذلك في فرجيل، واغنيتي لا يمكن أن يجحد إنسان حقها في الوجود، لأنها سلاح أيضاً للإنسان، الأعزل، بل لأنها الإنسان نفسه، إذ لا مبرر لوجودها سوى الحياة.. اتغنى، ولن تقوى العاصفة على أن تحجب صوت اغنيتي.. ومهما يكن من أمر غدا، فقد يستطاع انتزاع الحياة مني، ولكن لن يستطاع اطفاء لهيب أغنياتي».

(*) الأهرام ـ ١٩٨٧/٧/٢٦.

تستدعي الذاكرة هذه الكلمات التي تثير قضية الشعر المعاصر. وأنا أقرأ ديوان الشاعر محمد التهامي: «أغنيات لعشاق الوطن»، بل تصورت هذه الكلمات لاراجون تصلح تقديماً لهذا الديوان، الذي يضم أكثر من ثلاثين قصيدة تستوحي أحداث الوطن بين السيف والقلم، ظنها البعض قصائد مناسبة من النوع الذي رفضه العقاد ومن بعده الشعراء والنقاد. وهي في حقيقة أمرها تمثل اتجاهاً مؤثراً من اتجاهات الشعر العالمي الحديث، يمثله التهامي في الشعر العربي المعاصر، ويمثله «اراجون» في الشعر الفرنسي المعاصر. وهو الاتجاه الذي يسمه المرحوم د. غنيمي هلال بميسم «الواقعية في الشعر» كشارة على شعر المناسبات الاجتماعية الذي قضى على مقولة شعر الزلفى والتكسب. ويقصد بشعر المناسبات: شعر الأحداث الجارية واصدائها في النفوس، بما لها من صبغة قومية أو سياسية، وفيها لا يتوجه الشاعر إلى ممدوح يشيد به، أو يغض من شأن اعوانه بالمدح والقدح، كما لا يقصد بشعره زلفى أو عطاء، على نحو ما يرى الشاعر:

مدحت أمرأ يعطي على الحمد ماله   ومن يعط اثمان المحامد يحمد

المناسبات الاجتماعية دعوة إلى الشعب، على حد تعبير د. هلال الذي يضيف: إن الشاعر يتغنى مع الشعب بما يريد، ويقود وعيه لتحقيق ما يستطيع، وبين الارادة وتحقيقها في حدود الاستطاعة، يقوم شعره بتعبئة القوى وجمع الشمل، وتنبيه الوعي الغافل.

والدعوة إلى هذا الاتجاه في الشعر تقوم باسم الصدق والصدق الواقعي والصدق الفني. وهنا نجد أن التهامي شاعر يتمتع باصالة شعرية وقدرة على نسج صوره. وهذا هو مصدر الإبداع في أغنياته «لعشاق الوطن» وكأني به يريد أن يقضي على الجفوة بين الشعر والجمهور، تلك الجفوة التي ثابر عليها الرمزيون ودعاة الشعر الخالص. والقضاء على هذه الجفوة قاسم مشترك بين «التهامي» و« اراجون» وغيرهما من شعراء العصر الذين يحرصون على استقاء مادة تجاربهم من الأحداث المباشرة، تنعكس صورها في اشعارهم.

وهو يعبر عن هذا المعنى في قصيدته إلى أمير الشعراء أحمد شوقي:

في كفــه اللفظ يــطويــه ويـنشره   أمـا معـانيـه يـدعــوهـا فتمتثــل

وكذلك في قصيدته إلى أمير المسرح الشعري: عزيز أباظة:

قد روض الفصحى واحسن صوغها   فـأضـاف في أمجــادهـا احســانـه

فالوعي النقدي في رؤيا التهامي الشعرية يعود به إلى جوهـر الشعر ونبعه الأصيل، ليصل بين الشعر والمتلقي، مدركاً أن «أسر» الفن مختلف عن «أسر» الواقع وهذا الأسر المؤقت الرقيق هو مصدر «المتعة»، هو مصدر الغبطة التي نشعر بها ونحن نقرأ عملاً قيماً ـ كما يقول ارنست فيشر.

إن ديوان التهامي «أغنيات لعشاق الـوطن» يتغنى بالإنسـان وملحمة الإنسان، كما قال فرجيل، وكما صنع اراجون، وكما يريد الشعراء الاصلاء في هذا العصر.

ولقد أحسنت هيئة الكتاب في اهتمامها بالشعر، حيث اصدرت في الآونة الأخيرة عدداً من الدواوين لشعراء نعتز بهم، منها هذا الديوان الذي تحدثنا عنه، فتحية للشاعر، ولهيئة الكتاب ممثلة في د. سمير سرحان، والاستاذ كامل شحاته، جزاء ما تقدم الهيئة اليوم من رعاية للشعر الذي لم يكن سعيداً حينما عزل عن الجمهور المفترى عليه.

انا.. يا اخت.. شاعر يتغنى!(*)

«لم أزل اعزف الحاني واشدو للحياة..
وفؤادي لم يزل رغم الليالي في صباه
ترقص الفرحة فيه.. ويغني لهواه
وإذا مات بنفسي أمل جد سواه
ولهذا أنا أحيا
رغم أعباء السنين
انسج الماضي والحاضر والآتي الجنين..»

بهذه الأبيات يطالعنا الشاعر عبد العليم عيسى في مستهل القصيدة التي تحمل عنوان ديوانه الجديد: «ولهذا أحيا»، وهو عنوان دال، يطرح السؤال الأزلي حول معنى الحياة، ولماذا نعيش؟، يطرحه ذلك النداء الصامت الذي يهيب بنا أن نعمل على اكتشاف هويتنا، إن هذا النداء ـ كما يقول أحد الفلاسفة المعاصرين ـ يخاطبنا بلغة مجهولة نظل نعمل طوال حياتنا على فك رموزها.

والشعراء ـ كما يقول استاذنا د. زكي نجيب محمود ـ أصحاب رسالة فيها من «النبوة نفحة». فمن الشعراء ـ بل من اعظم الشعراء ـ من يكشفون بشعرهم عن حقيقة النفس البشرية، كما هي قائمة، ولا يجعلون من همهم أن يكونوا للناس رسلاً منذرين أو مبشرين، فتراهم يغوصون في اعماق هذه

(*) الأهرام في ١٩٨٨/٢/٢٨، ص ١٢.

النفس البشرية ليخرجوا كوامنها من الأغوار إلى وضح النهار، وبذلك يفتحون اعيننا مثلاً على السر في غيرة الغيران، وفي لوعة الملهوف، وفي طيبة الطيب، فكأنما أمثال هؤلاء الشعراء ينشدون الحقيقة، حقيقة النفس عن طريق الجمال.

ذلك هو الشاعر الذي يطلعنا على صورته في الليل، الاستاذ عبد العليم عيسى:

طن في أذنــه السكــون فــاصغى يستبين الســكــون والاصغــاء
ســائــل دائــماً: لمــاذا؟ إلى أين؟ شــغــوف بمــا يــكــن الخــفــاء
إنـه شـاعـر الحقيقـة والحكمــة في روحــه استــفــاض الــضــيــاء
وبجنبيــه رحمــة تــســع الكــون وحــب مجــنــح وصــفــاء
يـرصد الكـون وهـو يلهث حـيران فــما يــدري أي صــوب يــشــاء

إن شعر عبد العليم عيسى، هو ذلك الذي يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر والثابت إلى العرض، فهو ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطاع تمثيله، وإلى رؤية ما لا يرى، حتى لينادي مع «كوليردج» بأن «الحقيقة العميقة لا يصل إليها إلا ذو العاطفة العميقة، وكل حقيقة نوع من الوحي».. ذلك أن الشاعر ليس مجرد إنسان يحيا لذاته، ويعمل من أجل اشباع حاسته الفنية، بل هو أيضاً إنسان يحمل «رسالة» ويشعر ـ كما يقول د. زكريا ابراهيم ـ إنه ينطق باسم «قوة عليا» تعلو على شخصه، ولعل هذا هو السبب في أن الفنانين كثيراً ما يشعرون بأن لهم حياة أخرى، تعدو نطاق وجودهم الزماني الذاتي وكأنهم هم موجودات موضوعية لا شخصية على حد تعبير يونج، أو كأن الواحد منهم هو «الفن» نفسه، لا مجرد شخصه من حيث هو موجود بشري.

وفي شعر عبد العليم عيسى، يتجسد الشاعر في «الشعر» الذي «يرصد الكون وهو يلهث حيران.. فما يدري أي صوت يشاء، حجبته الغيوم عن وضح الصبح.. واعمته الزيوف النكباء.. لكأن الفضاء في رؤية الشاعر آهات فضها «الحزناء».

ولذلك نذهب مع بعض علماء الجمال إلى أن حقيقة الشاعر لا يمكن أن تكون تلك الحقيقة التاريخية التي يملكها فرد واقعي بل هي تلك الحقيقة الجمالية الماثلة في صميم عمله الفني، أو هي ذلك الشاعر الحاضر في صميم قصيدته.

فالشاعر ينطق باسم حقيقة عليا، لا يحيا لنفسه، وإنما يعيش من أجل الناس، ليقدم لهم رسالة تعبيرية، في تواصل ابداعي خلاق، ينقل المتلقي إلى عوالمه الفنية التي تؤلف بين القلوب، وتوحد بين الأفكار.

وديوان عبد العليم عيسى يطرح هذه القضيـة، التي تكمن في صميم الوجود الإنساني: «لماذا أعيش؟ ولماذا أنا هنا على ظهر هذه الأرض، وما الذي أنا ميسر له؟ وماذا عسى أن تكون المهمة التي يمكنني أن اضطلع بأدائها»؟! وحين يتحدث فيلسوف الأخلاق عن «تأدية الرسالة» فإنه يفترض أولاً أن ثمة هدفاً قد أخذ الشخص على عاتقه العمل من أجله، ثم هو يفترض ثانياً أن هذا الهدف ليس مجرد غاية شخصية بحته، بل هو قصد كلي، أو هدف عام، أو قضية اجتماعية، أو مبدأ عال على المستوى الفردي البحت، ولعل هذا ما حاول الفيلسوف الأمريكي «رويس» أن يكشف عنه بوضوح، حينما عمد إلى اظهار «الإنسجام» الذي يتحقق بين الذات والعالم الخارجي، أو بين الداخل والخارج، من خلال فعل «الولاء» الذي تقوم به الذات حين تخلص لقضية تعلو عليها، أو حين تخدم رساله تمتد فيها وراءها!

ومعنى هـذا أننا نـظل موزعـين، مشتتين، منقسمـين، إلى أن نكتشف الرسالة الخاصة التي لا بد لنا من تأديتها أو المشاركة في أدائها.. يقول الشاعر عبد العليم عيسى، مجسداً هـذا المعنى، من خلال نموذج «مولـويز» الشـاب الافريقي الثائر، الذي وقف شعره على الدفاع عن قضية وطنه جنوب افريقيا، فاعدمه الحكم العنصري هناك ١٩٨٥، على الرغم من احتجاج الاحرار في العالم:

عاش في قلبي «مولويز» وما زال بقلبي
ملهما يلهمني كيف التحدي والتأبي

وسيبقى حلمه طول المدى مصباح دربي
فاتحاً ابواب روحي للورى من كل صوب
ولهذا أنا أحيا
رغم اعباء السنين
انسج الماضي والحاضر والآتي الجنين

وهكذا يؤكد لنا عبد العليم عيسى مفهوم رسالة الشعر، في ديوانه الجديد، حتى ليصح لنا أن نقول مع العقاد:

والشعر من نفس الرحمن مقتبس
والشاعر الفذ بين الناس رحمن

ويصح أن يقول الشاعر مع الاستاذ عيسى:

أنـا يـا أخـت شـاعـر يتـغـنى   فـيغـني مـع الـوجـود شجـيـا
وأنـا ابن الخيـال والـفن والحب   نمـتـني الـسـماء روحـاً عـليـا
وكـذا أنت قد طلعت عـلى الـدنيا   جمـالا مـسـطرا قـدسـيـا

طاوعني قلبي في النسيان (*)

في لغتنا العربية من المترادف والمتوارد في باب الشوق والسلوان.. ما يلخص لنا باباً من أبواب الحياة لا يمل الشاعر الطرق عليه، فيقال:

«نازعتني نفسي إليه، وخالجني إليه شوق، وكدت أذوب شوقاً، وكاد فؤادي يطير شوقاً إليه، وكاد قلبي يهفو في أثره، وإني لنزوع إلى الوطن، تواق إلى الاحبة، والمرء تواق إلى ما لم ينل، وفي قلب فلان لوعة الشوق وحرقته، وجواه، وتحلته، وغليله، واواره، وتباريحه، وقد اسلمه الجلد، ورأيته ملتهب الصدر، مضطرم الضلوع».

وتقول لغتنا العربية في خلاف ذلك: «قد سلوت فلانا، وسلوت عنه وسليت، وطابت نفسي عنه، وشغلت شعاب قلبي عن ذكره، وقد صافحت يدي راحة السلوان، ومحا النسيان صورته من صدري، ومحا اسمه من صحيفتي وذلك ما كان يعتادني إليه من الشوق. وراجعت فيه صبري، وقد رأيت منه ما اسلاني عن حبه، وسلاني عن ذكره، ويقال سقيتني عنك سلوة، وسلوانا، وقيل هما بمعنى السلو مصدر سلا على تشبيهه بالشراب. وقيل السلوان شيء كانوا يسقونه للعاشق. وليسلوا كانوا يتخذون خرزة يسمونها السلوانة ويصبون عليها ماء المطر، فذلك الماء هو السلوان، وقيل غير ذلك مما يدخل في التفسير الميثولوجي، ويرتبط بالتعبير الشعري.

طافت على الذاكرة هذه الصورة اللغوية، وأنا اقرأ الديوان الجديد

(*) الأهرام: ١٩٨٦/٣/٢ ـ ص ١٢.

للشاعر الصديق فاروق جويدة، ذلك أن عنوان الديوان يستدعي هذه الصور الإنسانية النابعة من صراع الإنسان مع نفسه ومع بيئته. فعنوان الديوان «طاوعني قلبي في النسيان»، وهو عنوان القصيدة الأولى التي تستدعي هذا الشريط من صور الذكريات الإنسانية.

هدأت أيامك من زمن ونسيتك يوماً لا ادري
طاوعني قلبي في النسيان

وتتصدر قصيدة «سلوان» طفلة الشاعر العزيزة: قصائد الديوان لتقدم لنا «مفتاحاً» جديداً من «مفاتيح» قراءة الشاعر.

سلوان لا تحزني إن خانني الأجل
ما بين جرح وجرح يتبت الأمل
لا تحزني يا ابنتي إن ضاق بي زمني
إن الخطايا بدمع الطهر تغتسل

فالشاعر يصدر عن مفهوم ابداعي: يجعل من الشعر أسلوباً خاصاً في نقل تجربته الفردية والاجتماعية، بما في ذلك ما يعتنق من أفكار ومفاهيم، وما لديه من عادات وارادة، بحيث يغدو الانفعال والعاطفة مظهرين من مظاهر التجربة الإبداعية عند الشاعر، وهذا يدفع بنا إلى أن نؤكد على العنصر الفكري في دائرة الإبداع الشعري، ذلك أن التفكير - كما يقول «جون ديوي» إنما هو «إدراك للعلاقات» وهذا المعنى يجعلنا نذهب إلى أن عملية الإبداع الفني في الشعر خاصة لا تخلو من تفكير. فالشاعر شأنه شأن الباحث العلمي يفكر ويتأمل، ويتدبر، ويسعى دائماً نحو اقامة نوع من التكامل أو التنظيم بين أجزاء عمله، ويضرب لنا «ديوي» المثل على ذلك بقوله: «إن المصور في حاجة دائمة إلى الإلمام - بطريقة واعية - بتأثير كل لمسة من لمسات ريشته، وإلا فإنه لن يكون على علم تام بما يعمل، وبالتالي فإنه لن يكون لديه أي شعور بالاتجاه الذي يمضي فيه.

ولذلك وجدنا الشاعر يتحد لديه النشاط الذهني ومنهج العاطفة على النحو الذي جعله يقدم تجربة جمالية جديدة في رحلة اعماله الشعرية الخصبة. تذكرنا بقول المثال الفرنسي «رودان»: «حقاً إن الفن هو العاطفة ولكن من المؤكد أنه بدون علم الاحجام والنسب والالوان، وبدون المهارة اليدوية، لا بد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة، عاجزة خائرة»..

وإذا كنت قد استهللت هذه المقال بتداعي الصور الإنسانية حول عاطفة من اكثر العواطف ارتباطاً بصراع الذات مع الحياة، فإنما لاؤكد الإنطباع الذي بقي لدي بعد قراءة هذا الديوان الجديد للشاعر فاروق جويدة، والذي يتلخص في أن الشاعر يدق أبواب مرحلة شعرية جديدة مثيرة لا تربط الفن بالخيال وحده، ولكنها تربطه كذلك بالفاعلية البنائية والمهارة الفنية. والقدرة الذهنية على تنظيم الاحلام الإنسانية التي تمثل عالم الشاعر - أي شاعر - تنظيماً يبعثها في اثارة.

والشاعر - في هذا الإطار الإبداعي - لا يكاد يتطابق مع ذاته، لأنه يشعر دائماً بأنه لا يزال عليه أن يحقق هذه الذات، ذلك أن جوهر الحياة - الذي يعبر عنه الشاعر في قصائده - يتمثل عند شاعرنا في هذا الصراع بين البيئة الخارجية من جهة، وبين النزوع الأخلاقي النابع من مثله الأعلى.

وفي هذه الأبيات يعبر الشاعر عن التجربة الإنسانية المعاصرة، بين الواقع والمثل الأعلى، والشاعر ينظر إلى الواقع على أنه تعبير عن الماضي، ويدفع بالمثل الأعلى إلى عالم المستقبل، وتلك هي رسالة الشاعر - مهما طاوعه قلبه في النسيان - فإنه حريص على تأديتها، من أجل الإنسانية وتحقيق هوية الإنسان.

صدق الأداء الشعري (*)

«يعد مستقبل الشعر هائلاً، إذ أن جنسنا البشري سوف يجد في الشعر ـ حيث هو جدير بمهمته السامية ـ سنداً يزداد رسوخاً وتوكيداً على مر الأيام».

اتذكر هذه الكلمات التي تنسب إلى «ماثيو ارنولد» وأنا اطالع ديواناً جديداً للشاعر السيد زيادة، جعل عنوانه «أنا وهن» ذلك أن هذا الديوان أكد لي ما ذهب اليه ارنولد من ضرورة لجوئنا إلى الشعر لكي يفسر لنا الحياة، ويهدئ من روعنا، ويشد من ازرنا. ولسوف تبدو علومنا ناقصة بدون الشعر. ولقد عرفه وردزورث في براعة وصدق بانة «التعبير المفعم بالانفعال والعاطفة المرتسم على وجه كل العلوم» وما قيمة الوجه دون التعبير المرتسم عليه؟ كما يعرف وردزورث الشعر أيضاً في براعة وصدق بانة «انفاس المعرفة قاطبة وروحها العلية».

ومن دواعي المجد والخلود اللذين يتسم بهما الشعر، ذلك المركب من الفكر والفن، وقد طالعنا الشاعر والسينمائي السيد زيادة، في ديوانه: «أنا وهن» وقد جاء الديوان على حد تعبيره هو «عصارة روح تنساب على الورق وزفرات قلب تذوب في خضم الحياة».

ولعل الشاعر كان يصبو إلى هذا المركب من الفكر والفن، حين اهدى ديوانه «إلى كل حسناء استطاعت أن تغزو قلبه بحسنها»... وإلى الدهر الذي عضه بأنيابه مئات المرات ـ وإلى الأحداث والتجارب التي صهرت نفسه حتى

(*) الاهرام ـ ١٩٨٠/٣/١٧.

خلقت منه إنساناً فوق الأحداث والتجارب» ولعله كان يريد هذا المركب من الفكر والفن حين قال في مستهل الديوان:

احببت فيك براءة الفنان ووداعة الحسن الرقيق الحاني
بك فتنة لم يفهموا أسرارها تسمو عن الابصار والاذهان

أو حين قال:

ما أنت مثل الفاتنات أو المها يرفان في كبر وحسن قان
بل أنت روح قد تجلى عنده فن الطبيعة في يد الرحمٰن

وهكذا يؤكد لنا الشاعر أن الشعر بين الأجناس الأدبية مشروطة بقانوني الصدق الشعري والجمال الشعري.

كما يؤكد ما ذهب إليه ارنولد، من أن روح جنسنا البشري سوف تجد في الشعر، نعم السلوان والسند على مر الدهر، حين تخفق وسائل العون الأخرى، ولكن قوة السلوان والسند تتناسب مع مدى قدرة الشعر على نقد الحياة، هذه القدرة التي تتناسب بدورها مع امتياز الشعر الذي ينقل هذا النقد إلينا، ومع مدى سلامته وصدقه.

وهذا الديوان يتميز بطبيعة مبدعه، الذي كابد التعبير الأدبي شعراً كما كابده في وسيلة من وسائل البلاغة الجديدة، وهي السينما ذلك أن السيد زيادة كما نعرف قد أدركته حرفة الأدب وحرفة تيار الصحافة في أوائل الثلاثينات ومنها تدرج إلى العمل في السينما مؤلفاً ومخرجاً على مدى خمسة واربعين عاماً.. ولكن شاعريته الدافقة التي افصح عنها وهو في العام الخامس عشر من عمره، لازمته في كل اعماله الفنية واصبحت خلفية دائمة لكل ما يكتب أو يخرج من افلام.

ومن هنا فإننا بازاء شاعر من شعراء البلاغة الجديدة يعمق إحساسنا ووضوح رؤيتنا من خلال الافادة من خصائص السينما في الاداء الشعري

الذي اتسم عند الشاعر بالصدق، بحيث يمكن القول إنه منذ ارسطو وحتى اليوم فإن أقوى الشعر في الاداء هو ما صدقت فيه العاطفة وصدق فيه فكر قائله.. وليس من باب المصادفة أن تكون اسمى القصائد من الناحية الفنية هي التي اعتمدت على تجارب عبر عنها الشاعر في صدق.

وفي ضوء هذا الفهم نستطيع أن نفسر لماذا اطلق الشاعر على ديوانه «أنا وهن» ذلك أن «الذات» تتطلع إلى «الآخر» دائماً وتعمل إلى الوصول إلى الغير أو «هن».

وهنا يتحقق الوجود الحقيقي من خلال تـلاقي «أنا وهن»، ذلـك أن الحب الحقيقي هو العلاقة الحية التي تقوم على التبادل والتجاوب وهذا ما عبر عنه شاعرنا من خلال تصوير علاقة الأخذ والعطاء بين «الأنا» و «الهن» إن جاز هذا التعبير.

وهذه العلاقة تجسد في نهاية الأمر صورة من صور الاشكال البشري التي تنطوي عليه عملية «التواصل» بين الذوات.

بلاغة الصمت (*)

روي عن سقراط أنه كان يتحاور مع جماعة من الشباب، فكانوا يقارعونه الحجة بالحجة، بينما بقي أحدهم صامتاً لا ينطق بكلمة، ساكتاً لا يبدي أية ملاحظة. وعندئذ تقدم نحوه سقراط وصاح فيه قائلاً: يا هذا، تكلم حتى أراك، وكأن سقراط اراد أن يقول لهذا الشـــاب إن الصمت حوار داخلي في الذات، والكلام حوار مع الآخرين.

وحينما يعبر الشاعر عن بلاغة الصمت، فكأنه يريد أن يذهب مع أهل الفلسفة إلى أن «الصمت» ضروري في بعض الأحيان، لأن هناك من «المعاني» ما لا سبيل إلى الافصاح عنه أو لأن هناك من المعاني ما يجل عن كل تعبير، الأمر الذي يجعل «الصمت» هنا «لغة» من لغات التواصل الإنساني.

واذكر هنا أن الدكتور زكريا ابـراهيم قال: «الحق أن «الصمت» لا يكتسب معناه إلا فوق خلفيـة من «الفواصل» وأنه الفـراغ الذي يتخلل السطور، أو كأنه الوقفة التي تتخلل الحركات. هنا يصبح للصمت «بلاغته». إن للصمت بلاغته حقاً، كما يريد الشعراء، وهو الأمـر الذي نجـده في تراثنـا البلاغي، حينما يتحدث ابن وهب الكاتب عن وجوه البيان، ويراها أربعة، منها بيان الاشياء بذواتها وإن لم تبن بلغاتها، ومنها البيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكر واللب، ومنها البيان باللسان، ومنها البيان بالكتـاب، وهو الذي يبلغ من بعد وغياب.

(*) الأهرام ـ ١٩٨٣/٥/٢٤.

وكأني بالبلاغي العربي يريد أن يجعل للصمت وجهين من وجوه البيان، شأنها في ذلك شأن وجوه الاتصال التي يتخذ فيها الإنسان من «الكلمة» مسموعة ومكتوبة وسيلة اتصال بين «الأنا» و «الآخر»، فالصمت إذن «لغة» وبلاغة اتصال، حينما تبين الأشياء للناظر المتوسم، والعاقل المتبين بذواتها وبعجيب تركيب الله فيها، وآثار صنعته في ظاهرها كما قال الله تعالى: ﴿**إن في ذلك لآيات للمتوسمين**﴾[1]، ولذلك نجد في التراث العربي، قل للأرض: من شق انهارك، وغرس أشجارك، وجنى ثمارك؟ فإن اجابتك حواراً، وإلا اجابتك اعتباراً «**فهي** وإن كانت «صامتة» في نفسها **فهي** «ناطقة» بظاهر احوالها. وعلى هذا النحو استنطقت العرب الربع، وخاطبت الطلل، ونطقت عنه بالجواب على سبيل الاستعارة في الخطاب، قال الشاعر القديم:

يا ربع بشرة بالجناب تكلم　　وابن لنا خبراً ولا تستعجم
مالي رأيتك بعد أهلك موحشا　　خلقا كحوض الباقر المتهدم

وبشرة في هذين البيتين اسم امرأة، أما «الجناب» بالفتح والكسر فاسم لمواضع متفرقة في بلاد العرب، و «استعجم» سكت أو امسك عن الجواب، أما الباقر «فجماعة البقر مع رعاتها».

وفي هذين البيتين يستنطق الشاعر القديم ما لا ينطق بلسانه، لأن احواله مظهرة لبيانه، كما يقول ابن وهب، الذي يقدم لنا نموذجاً آخر يجيب عن «صامت» غير مجيب، لما ظهر من حاله للقلوب:

فاجهشت للتوباد حين رأيته　　وكبر للرحمن حين رآني
فقلت له: اين الذين عهدتهم　　حواليك في عيش وخير زمان
فقال: مضوا واستودعوني ديارهم　　ومن ذا الذي يبقى على الحدثان

وإنما تعبر هذه الأشياء لمن اعتبر بها، وتبين لمن طلب البيان منها، ولذلك جعل الله عزّ وجلّ الآية فيها لمن توسم وتفكر، وهذا ـ كما يقول: ابن وهب ـ

(١) سورة الحجر، الآية ٧٥.

وجه بيان الأشياء بذواتها لمن اعتبر بها وطلب البيان منها، فإذا حصل هذا البيان للمتفكر صار عالماً بمعاني الأشياء، وكان ما يعتقد من ذلك بياناً ثانياً غير ذلك البيان، وخص باسم الاعتقاد.

وإذا كان الشاعر القديم استنطق ما لا ينطق، فإن الشاعر المعاصر يحاول أن يستنطق «الصمت» نفسه، ليكون لغة اتصال، وبلاغة تعبير عن الذات الإنسانية، فيعيد إلى الألفاظ نضارتها ويخلع عليها نقاءها الأصلي، وكأني به يريد أن يثور على لغة الجماعة، لكي ينطق بصوته المتفرد، الأمر الذي يجعلنا نرى في قصائد ديوانه صراعاً من أجل حياة روحية عميقة، بحيث نقول مع الشاعر الفرنسي «بوالو»: إن ما نجيد تصوره، لا بد من أن يجيء تعبيرنا عنه واضحاً جلياً، ولا بد من أن ترد إلينا الكلمات التي تحمل معانيه، طائعة مختارة.

شاعرية المازني.. وانصاف النقاد(*)

«المازني شاعر أصيل» حقيقة يؤكدها الشاعر الناقد الجامعي الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم في كتابه الذي جعل عنوانه «المازني شاعراً»، وكأني بالمؤلف أراد بهذا العنوان أن ينصف شاعرية المازني، التي تشعرك بأنك أمام ذات متميزة، تستطيع أن تميزه عن غيره من الشعراء والكتاب.. ولسنا نقصد الأسلوب، وإن كان داخلاً في الحكم، وإنما يقصد المؤلف روح المازني وفكره الساريين في تجاليد عمله الفني، حتى فيما اتهم به.

فروح المازني تطالعك وتجاذبك العطف، وتكاد تخترق حاجز السطور لتلتقي بك، وأنت لا تعتم أن تحتفي بها حتى ولو لم تكن القصيدة أو المقالة ممهورة باسم المازني، أو على حد قوله هو:

«أوَ لَيْسَ يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أو دقيقة شريفة أم وضيعة؟ وهل الشعر إلا صورة للحياة؟».

وأحسب أن هذا الكتاب يثير العديد من القضايا الأدبية، وفي مقدمتها قضية الانصاف النقدي لأجيال الشعراء والأدباء في العصر الحديث، وفي مقدمة هؤلاء الشعراء والأدباء: ابراهيم عبد القادر المازني ١٨٩٠ ـ ١٩٤٩، الذي احاقت به ظلمة الخمول باعتباره شاعراً نجع نفسه بقدر ما نجعه الدارسون، إذ لا يكادون يذكرون الشاعر منه كما يذكرون الناقد القصصي، وهم حين

(*) الأهرام في ١٥/١٢/١٩٨٥ ص ١٢.

يذكرونه شاعراً إنما يطفر إلى ذواكرهم نفي اصالته. ومن ثم كان مسوغ هذا الكتاب كما يقول مؤلفه إن ديوانه صفحة في الشعر الحديث تنقص صورة الحياة إن لم نطالعها.

وتأسيساً على هذا الفهم يقدم لنا المؤلف «صورة حياة المازني» لا ترجمة لها. وفاقاً مع طريقته المحببة إلى نفسه. فكل حديث في كتاباته عن شخصيته - وما اكثره - إنما هو من قبيل رسم الصورة التي وكدها في الحقيقة ترجمة باطنية لا تخفى فيها خالجة يرسلها متشحة بروحه وطريقته في المبالغة، وعدم المبالاة بأحداث الواقع كما هي، وإنما كما يراها بروح الفنان الأصيل المبدع.

ومنهج الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم مستمدة من منهج استاذنا العقاد في رسم صورة الحياة، من خلال اتخاذ التاريخ وعاءً وإطاراً للصورة لا يتحرى فيها الكاتب ترتيب الوقائع والأحداث إلا بقدر ما تعين على اتمام الصورة وجلاء بعض ملامحها، ورب حادثة صغيرة لا يلتفت إليها أعون على أداء هذه المهمة من جلائل الأحداث واعاظمها، لأن المحك هنا ليس الضخامة والصغر، وإنما المحك أن الحدث لا يعنى به لذاته، وإنما لأنه يضيف لوناً لألوان الصورة تشحب بغير اضافته إليها. ولذلك يستبدل الكاتب بكلمة «يضيف تعبير» «يدخل في تكوينها» إذ هو ابين وأدق لمنهجه.

وفي إطار هذا المنهج العقادي وجدنا تلميذ العقاد النابه الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم الذي يأبى إضافة لقبه العلمي إلى اسمه توقيراً لذات الكاتب، يعنى بتأكيد لون في صورة الحياة المازنية يخدم بحثه، ويحاول أن يلقي بعض الضوء على ما كتب من شعر لأن الكاتب هنا يهتم بشاعرية المازني، فصورة حياة المازني وما يرصد فيها من سمات وملامح إنما هي وسيلة لتوضيح جوانب حياة المازني الشاعر، فلكل لون في الصورة مرماه الذي يتوخاه وهو لذلك يقدم شاعريته على جوانب ملكاته الأخرى لأن الشاعرية - بتعبير المؤلف - «قدرة على استكناه النفوس والأشياء والتعاطف معها، ونظرة شاملة

للكون والحياة والتعبير عنها بعمق وبساطة. وهذه سمات واضحة في كتابات المازني شعراً ونثراً».

ولقد اقتضاه هذا المنهج النقدي أن يتجنب ما درج عليه الناس من افاضة في الحديث عن العصر وحياته السياسية والاجتماعية. ولكنه لم يغفل العصر اغفالاً تاماً، بل تنسم روحه السارية في تضاعيف شعر المازني، وتلك ـ كما يقول بحق ـ هي الفائدة المرتجاة من مثل هذه المسائل.

وكأني بالمؤلف يريد أن يثير قضية منهجية في الدراسات الجامعية خاصة حيث اصبحنا نجد «معظم الرسائل متشابهة في بداياتها التي تتناول العصر سياسياً واجتماعياً، ويمتد الحديث في بداياتها عن تأثير الحملة الفرنسية والطباعة وشئون التعليم وسياسة الاحتلال وغيرها من رصيفاتها التي صارت عبئاً يجب التخفف منه، وبخاصة إذا لم يقدم الدارس تصوراً جديداً ونظرة خاصة لهاته الأمور، وإننا لا نبالغ إذا قلنا ـ مع المؤلف ـ إننا لا نخسر شيئاً ذا بال إذا حذفنا هذه المقدمات من هاتيك الرسائل، وقرأنا ما يكتب مباشرة عن الأدباء وقضايا الأدب «ولكن الناس ولعوا بذلك لأنه لا يؤذيهم مثل هذا الكلام».

ولا نكون مبالغين ـ إذا قلنا ـ إن كتاب د. عبد اللطيف عبد الحليم ـ يقدم صورة منهجية لما ينبغي أن تقوم عليه الدراسات الأدبية. فهو منذ عنوان الدراسة إلى آخر صفحة فيها، يركز على شاعرية المازني، وينتقل من رسم صورة حياته إلى اصالته الشعرية، ثم يتحدث تفصيلاً عن نظريته الشعرية ويحاور فيها آراء الباحثين حول قيمتها، ويبين لنا أن لنظرية الشعر عند المازني مذاقاً خاصاً برغم افادة صاحبها من تيارات الثقافة العالمية، ويتبع هذه الدراسة بدراسة فنية لشعر المازني، تبين كيف كان شعره صورة من نفسه وحياته، ثم يوازن بين قصائد لثلاثة من الشعراء، العقاد وشكري والمازني، باعتبارهم رواد اتجاه واحد.

ولقد توقفت طويلاً أمام الدراسة الفنية لشعر المازني لما تثيره من قضايا

أدبية تتسم بالجدة والطرافة، ولما يتمتع به المؤلف من حس نقدي يدعمه الدرس المنهجي، ومن حس شعري جعل بين الناقد والشاعر من الوشائج في فهم الشعر ورسالته ونظمه ما يعين على الفهم والشعور المتعاطف.

ومن هذه الدراسة نتعرف على صورة حياة المازني، ومطارح فكره ونزعات إحساسه من شعره، وما ذاك «إلا لأن الشعر عنده هو قوام حياته ودمه الساري في تجاليده. شعر بهذه الحقيقة شعوراً طاغياً ملحفاً، فتمنى كل هذه الأمنيات:

من يشتري شعري على حبه ... براحة الغافل عن دهره

إلى أن يقول:

من يشتري هذا سوى مائق ... يسعى برجليه إلى ضره

ونظرته للحياة هي نظريته الخاصة التي تظل منفردة في لجب النظرات وسكاكها، وعظمة الشاعر أن تلمح له وجهاً خاصاً بين الوجوه، وسحنة متميزة بين السحنات، وهذا ما اظهرتنا عليه دراسة الدكتور عبد اللطيف عن المازني شاعراً، فالمازني «شخصية» تنقص صورة الحياة أمامنا إن لم نطالع ديوانه.. كما تظهرنا على معدن شاعريته، وكيف ظل شعره متميزاً بين قرينيه، يستطيع الدارس أن يدرك ملامحه برغم اندراجه مع العقاد وشكري في مدرسة واحدة، وهذا من آيات الاصالة - كما يقول المؤلف بحق - لأن الشاعر لا يخمل أخاه، ولأن الحياة تتسع لأكثر من شاعر يعبر عن وجه من وجوهها المختلفة المتباينة، وإحساس المازني الصادق، وتعبيره الفني البليغ دليل شاعرية اصيلة في ديوان الشعر الحديث.

عمود الشعر
في النقد العربي(*)

يقدم الدكتور محمود السمان بهذا الكتاب الجديد «عمود الشعر في النقد العربي» عملاً من أعماله الممتازة في النقد الأدبي، وهذا العمل - وإن يكن موضوعه قديماً - إلا أن الدكتور السمان يكتبه بتصور جديد ورؤية جديدة وبتطبيق جديد، وقد عودنا المؤلف أن يقدم إلينا وإلى القراء وإلى المكتبة العربية بين الحين والحين مفاجأة، وكانت آخر مفاجآته لنا - قبل هذا الكتاب الجديد - كتابه الذي نشرته دار المعارف عام ١٩٨٣ باسم «العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه» وهو الذي احدث دوياً في الأوساط الأدبية باعتباره أول بحث يفصل الحديث في قواعد عروض الشعر الحر، ويبنيها على أسلوب علمي يقوم على استقراء هذه العروض في قصائد حرة بلغت في البحث أكثر من الفي قصيدة، لاستنباط قواعده منها.

ولكن الدكتور السمان في كتابه الجديد لا يضع قواعد أو عناصر لعمود الشعر، فالقواعد والعناصر فيه موضوعة موصوفة، وضعها أو وصفها مجتمعة، المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة لأبي تمام، وذكرها مفرقة في مواضع عدة الآمدي في كتابه «الموازنة بين ابي تمام والبحتري»، والجرجاني في كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه» وهم من نقاد القرنين الرابع والخامس الهجريين.. وإنما الذي فعله الدكتور السمان، وكان جديداً حقاً، أنه طبق عمود الشعر العربي - كما وصف وكما حدد - على شعر الطائيين: أبي تمام والبحتري،

(*) الأهرام: ص ١٢، في ١٩٨٦/٩/٧.

ثم طبقه ـ وهو الأهم ـ على شعر مدارس الشعر الجديدة التي ظهرت منذ مطلع القرن الحالي، وهي مدرسة البحث، ومدرسة الديوان، ومدرسة ابوللو، ومدرسة الشعر الحر، ثم مدرسة الشعر المنثور.

وقد رأى المؤلف، مستشهداً بالنصوص الشعرية الكافية الوافية ـ وهو ما نقره عليه ونوافقه فيه ـ رأى التزام المدارس الشعرية كلها حتى مدرسة الشعر الحر بعمود الشعر العربي، ورأى بالنصوص كذلك ـ وهو ما نقره عليه ونوافقه فيه أيضاً ـ عدم التزام مدرسة الشعر المنثور، بعمود الشعر، لعدم التزامها بالعنصر الأساسي في الشعر، وهو الوزن الشعري، فهذه المدرسة الشعرية لا تلتزم بالوزن على أية صورة من صوره ولا حتى بصورة «وحدة التفعيلة»، وهو الوزن الذي ارتضته مدرسة الشعر الحر في نظام ايقاع شعرها.. فكيف يصبح بعد ذلك كلام هذه المدرسة شعراً؟!

ينبغي أن تسمى الأشياء بأسمائها، فلا يسمى ما هو غير موزون شعراً، وإلا فما الذي نسميه نثراً بعد ذلك؟! أما تسمية كل كلام شعراً فهي الفوضى بعينها ، واخطر أنواع الفوضى ـ الفوضى التعليمية.. الفوضى الأدبية الذوقية، لأنه إذا اختل الذوق اختلت معه كل مقومات الحياة الطيبة.

على أن الوزن الشعري وحده ليس كل شيء في الشعر ـ كما يذكر المؤلف في بحثه، وكما جاء في عناصر عمود الشعر ـ فوضوح المعاني شيء لا غنى عنه كذلك في الشعر، ولغة الشعر هي لغة خاصة جميلة شفافة تدخل الألفاظ والمعاني والصور وعاطفة الشاعر في نسيجها.. ولهذا فالشعر المبهم المعمى الذي لا يكاد يبين عن فحواه وما يريد الشاعر به ـ كما في بعض شعر مدرسة الشعر الحر ـ لا يعد شعراً ملتزماً بعمود الشعر العربي، لا يمكن أن يعد شعراً... وما يقال عنه أنه شعر واللغة فيه ركيكة أو سوقية مبتذلة أو هو مجرد سرد لكلام بلغة التخاطب لا يختلف عن أي كلام نثري عادي ـ لا يمكن أن يعد شعراً أيضاً، لأنه غير ملتزم بعمود الشعر العربي.

هذا كله وغيره مع الأمثلة والشواهد الشعرية عليه ـ نقرأه في «عمود

الشعر في النقد العربي» للدكتور محمود السمان، وسوف يسعد القراء ـ ولا شك ـ بقراءة هذا الكتاب وسوف يجد الشعراء والنقاد فيه ما يضع النقاط على الحروف في قضية الشعر الجديد، ويحدد الخطوط الفاصلة بين ما هو شعر وما هو غير شعر فيه، ثم يصدر حكمه على كل ما ليس شعراً لأنه لا يلتزم بعمود الشعر ـ بضرورة أن يتخلى عن كبريائه وادعائه، ويعود ليتخذ له مكاناً بعيداً عن ساحة الشعر وعكاظه، فذلك خير له وخير للشعر، وخير للحق الذي هو احق أن يتبع.

للشعر الجيد
أصفق أو لا أصفق(*)

ما زلت اتذكر تلك الكلمات المعبرة التي قالها لي الدكتور علي لطفي رئيس مجلس الشورى موصياً بأدباء الشباب، ورعاية الأجيال، بهدف تحقيق التواصل الفكري في مختلف ابعاده ودلالاته، ولحظتها تذكرت قول «الحكيم»:

«إن حماية أدب الشباب واظهاره واجب النقد والنقاد من شيوخ وشباب، فالشباب اليوم قلق على مستقبله. ويريد أن يتأكد من وجود فرصة له.. وهو معذور.. فالأبواب موصدة، وهو يظن أن المفاتيح في أيدي الشيوخ تارة، ويد التجديد الثائر تارة أخرى.. ولذلك تتعالى صيحاته ضد الشيوخ معلناً الثورة عليهم باسم التجديد».

وحينما أعود إلى صدر هذا المقال، حول رعاية الأجيال أجد ديوان: «أصفق أو لا أصفق» باكورة أعمال جمال الشاعر: ديوان ينطلق في رحاب شعر التفعيلة ولكنه الشعر الذي يعلن الأشياء باسمائها في إطار الايحاء والرمز، أي في إطار أداة الشعر، وهو بذلك يكون مميزاً عن دلاء أدونيس ونكرانه المنتشرين في بقاع الوطن العربي من الحاسبين أن الشعر العربي بعلاقته يمكن أن يتنفس في ضائقة النزعات الغربية والشاذة المؤقتة التي تتأسس على أفكار تجريبية مارقة مثل: محو منطق اللغة والنحو مما نعهده عند «مالارميه» وفصائله من سدنة الرمزية المندثرة.

(*) الأهرام - ١٣/٩/١٩٨٧.

وجمال الشاعر بعقيدته الشعرية نموذج أعجبت به منذ اطلعني على بواكيره الأولى، إذ وجدت في شعره تصحيحاً لمسار شعر التفعيلة، يجعله ألا يبتعد كثيراً عن جيل من الشعراء الذين يجعلون رسالة الشعر في متناول الملايين عن طريق وسيط كاسح الانتشار كالصحافة اليومية دون أن يكتموه في مجلة خاصة، وهو أيضاً في رواجه وانتشاره لا يعتمد على وسائل الخدمات المتبادلة التي تجعل من الشاعر المتواضع المحدود نجم كرة ولوحة جذب لمقابل يسير أو تافه.

إن هذا الديوان «أصفق أو لا أصفق»، يتخذ خطوات حثيثة إلى الموضوع الشعري الخالد والمخلد لبغاته، يتمثل عبقرية الأرض المصرية وعبيرها الفواح، وهي العبقرية التي سواء أراد الخوالف أم لم يريدوا قد تمثلها شعراء ثبتوا اقدامهم وهم يمثلون حركة الشعر اليوم من غير ادعاء أو افتعال «للدعاية» بهدف «صنع» صورة ذهنية محرفة عنهم في مخيلة الجماهير التي تؤمن أن «الزبد يذهب جفاء» وأن «ما ينفع الناس يمكث في الأرض».

الملاحم الشعرية
هل يمكن أن تبعث من جديد؟(*)

يذهب الكثيرون من النقاد والدراسين إلى أن وجود بعض الملاحم في عصرنا لم يعد أمراً ممكناً، لأن عهود الفطرة الإنسانية للشعوب ـ وهي التي يستندون إلى أنها مهدت لوجود هذا الجنس الأدبي ـ لم يعد لها وجود.

ولكن الشاعر كامل أمين يفاجئنا بملحمته الكبيرة «عين جالوت» وكأني به يريد أن يدحض هذا الاتجاه في النقد الحديث، وأن يثبت للذين زعموا بعجز الأدب العربي عن ابداع الفن الملحمي، أن هذا الأدب قادر على أن يقدم «عملاً شعرياً» يماثل ملحمة هوميروس من حيث طولها وما فيها من اطلاق العنان للخيال.

كامل أمين
وملحمة عين جالوت

وملحمة كامل أمين التي تقع فيما يقرب من الألف صفحة، عمل كبير يستحق المناقشة حقاً، بل ويفتح ملفات «قضية» الملاحم الشعرية من جديد.

ذلك أن الشاعر الملحمي كامل أمين هنا، يعيد لفن الملحمة وظيفتها الأصلية في التعبير عن الوجدان القومي وقد وفق ـ أولاً ـ في اختيار موضوعها حيث جعل من قصص البطولة في عين جالوت أساساً لملحمته، وهذه

(*) الأهرام ـ ١٩٨٠/٢/٤.

القصص ـ من حيث الخصائص الملحمية ـ اقـرب إلى أن تكون كحـوادثها الخارقة للعادة.

وقد أدرك الشاعر ـ ثانياً ـ أن الملحمة ازدهـرت في عهود الشعـوب الفطرية وذلك ـ كما يقول استاذنا المرحوم الدكتور غنيمي هلال ـ لأن الناس كانوا يخلطون بين الخيال والحقيقة وبين الحكاية والتاريخ. بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال أكثر مما يهتمون بالواقع ولذلك وجدنا كامل أمين يوظف هذه المغامرات لاداء الاغراض الملحمية، وإن كان يحرص على ألا تطغى على الدقة التاريخية بحال. ومن ذلك قوله:

في ذات يوم وابليس يمر (بمنغوليا).
رأى قربه كلباً بلا ذنب
قد كان (بوسكاي بهادر) لما شمه
الكلب لم يفزع ولم يثب.
فقال ابليس هذا الكلب يعرفني

فلم يفر ولم يركن إلى الهرب هذا هو الحقد (جنكيزخان) بصفة ابليس ولعنته في الأرض وللحقب أراد ابليس أن يرمي أخاه به وأن يعيث به في العالم العربي.

ولعل في ذلك ما يشير إلى إدراك شاعرنا لاعتبار مثل هذه العجائب عنصراً جوهرياً في الملاحم.

عين جالوت، بطولة اسطورية:

وهذا العنصر قد يكون تغنياً بآيات بطولة اسطورية وقد يكون تغنياً بمعجزات تتصل بعقيدة الشعب. وما الأساطير ـ على حد تعبير الدكتور هلال ـ إلا الصورة الفطرية والساذجـة لعقائـد القدمـاء. ومحور البـطولة أشخـاص وطنيون، أو أسطوريون أو من المصطفين من ابطال العقائد الدينية. وللملحمة في ابطالها وحوادثها اصول تاريخية، ولكنها تختلط بالأساطير والخرافـات لذلـك

العهد. وقد جعل شاعرنا من «عين جالوت» ملحمة يتغنى فيها الشعب بماضيه وعجائب هذا الماضي على نحو ما نجد في نشيد «منكبرتي» و «روح الشرق» و«نشيد أولاد مصر» و «طلاسم الشرق» و «المنصورة» و «بغداد» و«العودة إلى مصر» و «الكامل محمد والفارسان» و «اصابع القدر وجوليان الصيداوي». كما نجد أنه يختار ابطالاً وطنيين من أمثال: صلاح الدين ـ بيبرس ـ قطز ـ ليكونوا محور البطولة في الملحمة.

لقد التمس كامل أمين موضوع ملحمته في عصر من عصور البطولة الإسلامية، والتي سبق للملاحم الشعبية أن انتخبت منها سيرة الظاهر بيبرس الذي وقف في وجه الصليبيين والتتار. ولعل في ذلك ما يشير إلى أن ملحمة كامل أمين قد جاءت امتداداً طبيعياً للأدب الملحمي العربي، وإن كان لها فضل التعبير الفصيح، ومما يشير إلى هذه الصلة أنه أفاد من بناء الملاحم الشعبية، وخاصة حينما يبدأ الشاعر الشعبي شعره بالصلاة على النبي عليه السلام، التي تقرن دائماً بصفة مميزة هي: «نبي عربي» أو «نبي تهامي» فقد افتتح كامل أمين ملحمته بقوله:

الله ابـــدأ بـــاسم بـــالله ملتحـــما   في ساحة النور بالتاريخ مـزدحما
نـــذرت لله فيـك الشعـــر والنغـــما   وسرت لله بـــالإســـلام معتصـــما..

وبعد.. فهل يمكن بعث الملاحم الشعرية من جديد؟
ذلك هو السؤال.

الشعر.. والقيم الجمالية(*)

يؤكد أهل الفلسفة أن «مبحث نظرية القيم الذي ندعوه بالجمالية هو نقطة البدء الأعم فائدة، لأنها أكثر اغفالاً في مجال الفكر الفلسفي». وتؤكد وثائق علم التربية أن «جماع واجب التربية بل واجبها الوحيد يمكن أن يجمل في المعنى الكلي ـ الأخلاق». من أجل ذلك قال «هربرت ريد» إنه يتعين علينا أن نوسع تصورنا للفن بأكمله وأن نصفيه.. ينبغي أن ينبثق كمال الفن عن نظام الأدوات والمواد: الشكل والوظيفة، في تعميق النظرة الجمالية، إذ إنه أثناء صياغة أشياء جميلة، ستحدث بلورة للعواطف في نماذج من صوغ الفضيلة. وتلك النماذج هي فعلاً نماذج اجتماعية، نماذج تحاكي، بواسطة الروابط الإنسانية وتناسقها، جزءاً من التناسق الشامل، الذي يظهر في الحياة، ظهوراً لا يقل عنه في الفن.

من أجل ذلك لا أرى أن هنالك انفصاماً بين القيم الجمالية والقيم الأخلاقية: وعندما اقرا عملاً أدبيا، فإنما أنظر إليه على أساس من التناغم بين هذه القيم جميعاً، وهو الأمر الذي يثيره اليوم ديوان الشاعر اسماعيل عقاب والذي جعل عنوانه «من وحي عينيها»: والعيون بطبيعتها توحي بالقيم الجمالية: فكيف أوحت هذه العيون لشاعرنا بقيمه الجمالية؟:

إن هذه العيون في شعر عقاب تحرص على التناغم في الشكل فهل حرصت على تحقيق هذا التناعم من خلال الموسيقى الشعرية، حيث اتسم هذا

(*) الأهرام ـ ١٩٨٥/٧/١٤.

الديوان ـ كما يقول الدكتور عبد العزيز حمودة ـ في تقديمه ـ بتقريب المسافة بين الشعر والموسيقى، والمزاوجة بين الشعر التقليدي والشعر الحديث. وفي تقديري أن الايقاع الموسيقي هو مفتاح القيم الجمالية في الشعر، ذلك أنه ـ أي الشعر ـ كما يقول «بودلير» ـ «يمس الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذوره عميقة في النفس البشرية بقوة أشد من تلك التي تشير إليها أي نظرية كلاسيكية».

ويبدو أن «عقاباً» متأثر ببودلير، ودعوته إلى استقلال الشعر وصدقه. فالشاعر يتحدث عن الفضيلة من حيث جمالها، كما يتحدث عن الشر من حيث هو نقص ينفر منه الإنسان وينبغي أن يقضي عليه لقبحه. يقول بودلير في ذلك «الرذيلة أذى لكل ما هو عدل وحق، إنها مثار اشمئزاز الفكر والضمير، ولكن من حيث أنها مسبة في الانسجام، أو نشاز في الإيقاع، وهي تؤذي على الأخص ـ فئة ذوى الاذهان الشعرية. وبناء على هذا الفهم وصف «بودلير» الشر في «أزهاره»، ووصف شاعرنا الشر من «وحي عينيها» كذلك، تأسيساً على أن الفن لا يجمل القبيح ولكنه يخدم المبادئ التي يمكن أن يدرك بها معنى الجميل.

ولكن «عقاباً» قد اظهر تأثره كذلك بأصحاب مذهب «اللذة الصاخبة» الذين تحدث عنهم استاذنا الدكتور شوقي ضيف حينما اظهرنا على ما في شعرنا العربي القديم من تصوير للذة والمجون منذ عصره الجاهلي، على نحو ما نقرأ عند «طرفة» و «الأعشى» و« امرئ القيس» اشعاراً في المرأة والرجل والنزعات الجسدية، نفسوا بها عن الحسية، وعلى نحو ما نقرأ من شعر بشار وأبي نواس والحسين بن الضحاك في العصر الإسلامي، وعلى نحو ما نقرأ في «افاعي الفردوس» لإلياس أبي شبكة. ومثل هذا الشعر ـ كما يقول الدكتور ضيف ـ لا يغري بالفحش والفجور دائماً، فقد تكون قراءته مطهرة لبعض الناس كمن يداوون السموم بالسموم، أو كمن يستعينون على مرض بتطعيم الجمهور منه.

ولست أدري إلى أي مدى تكون حرية الشاعر في التعبير بالقياس إلى القيم الأخلاقية؟ فهل للشاعر مثلاً أن يتخذ من الاعتراف بالشهوات والعيوب نشيداً للتغني به؟

اذكر هنا أن استاذنا العقاد قد أجاب عن هذا التساؤل بأنه لا ينبغي للشاعر أن يتغنى بالاعتراف بالشهوات والعيوب، غناء الافتخار، ولا ينبغي له أن يحرق حوله بخور البشرى والانتصار؟ ولا حرج على أحد أن يتصور الشر ويعرفه، لكن الحرج أن يعمله ويستحسنه، والحرج عليه في هذا إنما يكون من ناحية الأخلاق لا من ناحية البلاغة والتصوير.

محتويات الكتاب